

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY PRAHA

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

DIVADELNÍ VĚDA

SANDRA KOTISOVÁ

**1973 – 1982 Divadlo DRAK a počátky společenské
emancipace českého loutkářství**

(Vrcholné inscenace Josefa Krofity)

1973 – 1982 DRAK Theatre and origins of the social emancipation in Czech
puppet theatre

(The best performances of Josef Krofta)

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Vypracováno pod vedením PhDr. Petra Pavlovského.

PRAHA

2011

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem předloženou diplomovou práci vypracovala samostatně
a použila pouze uvedenou literaturu.

V Praze dne, 2011.

Sandra Kotisová

Děkuji PhDr. Petru Pavlovskému, za všechny podněty a cenné připomínky, které mi výrazně pomohly při psaní této diplomové práce. Děkuji také celému královéhradeckému Divadlu DRAK (a Labyrintu Divadla DRAK – divadelnímu archivu) a zejména bývalé ředitelce tohoto divadla paní Janě Draždákové a bývalému herci divadla Vladimíru Markovi za veškerý čas, který mi poskytli. Také bych ráda poděkovala Vladanu Milčinskému za editaci textu a Vladimíru Zajícovi za odborné konzultace.

Anotace

Tato diplomová práce poukazuje na počátky zrovnoprávnění a plného společenského uznávání loutkářství v rámci českého divadelnictví v letech 1973 až 1982. Práce se zabývá historií východočeského divadla DRAK v Hradci Králové od jeho založení, příchodem režiséra Josefa Krofty, pražskou stagionou DRAKu v roce 1977, počátky zahraničních zájezdů, pohledem na DRAK v kontextu totality a nastiňuje Kroftův režijní princip a tím pohled na poetiku divadla DRAK v průběhu deseti let. Větší prostor je věnován rekonstrukci vybraných vrcholných dobových inscenací divadla DRAK v režii Josefa Krofty, protože právě na nich lze pozorovat začátek společenské emancipace českého loutkového divadla.

Klíčová slova: Divadlo DRAK, Josef Krofta, Petr Matásek, Jiří Vyšhlíd, Jan Dvořák, Vladimír Matoušek, Jiří Středa, Miroslav Vildman, Pavel Kalfus, Zdeněk Říha, Věra Říčařová, František Vitek, Libuše Bogostová, Jarmila Vlčková, Jan Pilař, Vladimír Marek, Jana Draždáková, Divadlo Spejbla a Hurvínka, pražská stagiona 1977, zahraniční zájezdy, totalitní režim, normalizace, inscenace, divadelní poetika, živáckové, odkrytí herci, loutkářská režie.

Annotation

This diploma thesis remarks on the beginning of the equality of rights and the complete social recognition of the puppetry in Czech theatres in the years 1973 - 1982. The thesis deals with the history of the East Bohemian theatre DRAK in Hradec Kralove from its foundation, it describes the arrival of the director Josef Krofta, Prague's performances of DRAK in 1977, the first tours abroad, it observes DRAK in the context of totality, it outlines Krofta's directorial principles and the perspective of the DRAK's Theatre poetics within a decade. Significant attention is dedicated to the reconstruction of the top chosen period plays from the DRAK Theatre, directed by Josef Krofta, because these plays reflect the best the emancipation of the Czech puppet theatre.

Key words:

DRAK Theatre, Josef Krofta, Petr Matásek, Jiří Vyšohlíd, Jan Dvořák, Vladimír Matoušek, Jiří Středa, Miroslav Vildman, Pavel Kalfus, Zdeněk Říha, Věra Říčařová, František Víttek, Libuše Bogostová, Jarmila Vlčková, Jan Pilař, Vladimír Marek, Jana Draždáková, Spejbl and Hurvinek's Theatre, Prague's performances, tours abroad, normalization, play, theatre's poetics, uncovered actors, puppetry direction.

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Pohled do historie Východočeského divadla DRAK.....	9
3. Příchod Josefa Krofty do DRAKu	14
4. Pražská stagiona v divadle S&H v roce 1977.....	20
5. Počátky zahraničních zájezdů, festivaly a turné v době „normalizace“	23
6. DRAK v době „normalizace“	26
7. Josef Krofta a nástin jeho inscenačního principu	31
8. Pokus o rekonstrukci nejzásadnějších inscenací divadla DRAK v sezónách 1973 - 1982.....	35
8. 1. <i>Jak se Petruška ženil</i> - 1973	35
8. 2. <i>Enšpígl</i> - 1974.....	40
8. 3. <i>Popelka</i> – 1975 a <i>O Popelce</i> - 1982	46
8. 4. <i>Šípková Růženka</i> - 1976.....	53
8. 5. <i>Zlatovláska</i> - 1981	63
9. Závěr	70
10. Literatura a prameny	73
11. Fotografická příloha.....	76

1. Úvod

Ve své diplomové práci chci popsat klíčovou éru v historii královéhradeckého divadla DRAK spojenou s příchodem režiséra Josefa Krofty. Za dobu jeho působení v DRAKu zažilo toto divadlo se svými inscenacemi v roce 1977 pražský sukces stagiony v Divadle S&H. Zároveň se toto divadlo stalo jedním z našich nejvýznamnějších a umělecky vrcholných vývozních divadelních artiklů v 70. a 80. letech a je tomu tak dodnes. Těchto úspěchů dosáhlo divadlo DRAK i přesto, že tehdejší doba umění příliš nepřála a potlačovala tvůrčí zápal cenzurou. DRAK se stal svými neobvyklými a novátorskými inscenačními postupy vyhledávaným divadlem, které svou jedinečností inspirovalo domácí i světové scény.

První část mé diplomové práce se soustředí na vznik divadla DRAK od jeho založení, až po příchod Josefa Krofty. Dále jsem věnovala pozornost více než úspěšné DRAKovské stagioně v Praze v divadle Spejbla a Hurvínka v roce 1977. Divadlo DRAK po dobu osmi střed v měsících leden – březen vozilo do Prahy své nejlepší inscenace, aby tak představilo svá díla širšímu publiku. V této části se též zabývám počátkem DRAKovských zájezdů do zahraničí, které vznikly na základě návštěv festivalů, kde divadlo okouzlovalo svými tvůrčími inscenačními nápady, a kde posléze získávalo kontakty, které vedly k uvedeným návštěvám mnoha dalších zemí. Samozřejmě jsem nemohla opomenout zmínku o době a především o vlivu a důsledcích dobové totality na divadlo DRAK. Stejně tak nemůže být vynechán alespoň nástin Kroftových režijních principů.

V druhé části své diplomové práce se pokusím rekonstruovat vybrané inscenace s odkazy na dostupné divadelní kritiky, abych tak na nich prokázala, jak divadlo DRAK emancipovalo české loutkářství, získalo pro ně i dospělého diváka a dokázalo ho s velikým úspěchem ukázat na světové úrovni dětem i dospělým v zahraničí. Jedná se o inscenace: *Jak se Petruška ženil*, *Enšpígl*, *Popelka* (a nástin její repliky *O Popelce*), *Šípková Růženka* a *Zlatovláska*. Všechny tyto inscenace byly v režii Josefa Krofty. Přiblížím jejich textovou úpravu, scénické, kostýmové i hudební ztvárnění a v neposlední řadě inscenační a herecký styl. Zároveň se pokusím nastínit jejich kritické zhodnocení tehdejšími recenzenty. Doufám, že na těchto inscenacích a jejich

provedeníh bude v mých rekonstrukcích patrné, proč divadlo DRAK stálo za emancipací českého loutkářství v 70. a 80. letech a čím si toto divadlo své prvenství na vrcholu našeho loutkářství zasloužilo.

Bohužel videozáznamů, tedy natočených představení z této doby mnoho neexistuje, videokameru¹ získal DRAK dost pozdě (v cizině). Takže jakékoliv mé subjektivní názory k vybraným inscenacím vycházejí pouze z přečtených recenzí či z rozhovorů s pamětníky (Jana Draždáková a Vladimír Marek). Z audiovizuálních záznamů mi byl k dispozici pouze záznam *Zlatovlásky* a krátký dokument² Jana Špáty³ o divadle DRAK. Větší pozornost jsem věnovala klíčovým inscenacím, které byly pro poetiku divadla DRAK, a jeho další tvůrčí činnost zásadní. Jiné jsem pouze zmínila v textu a uvedla v poznámce.

Hlavní prameny, které mi pomohly v mé diplomové práci, byly především dobové kritiky, studie, dostupné videozáznamy a v neposlední řadě pořízené rozhovory s pamětníky.

¹ Bylo to tzv. devizové zboží, většina divadel ji v 80. letech neměla vůbec.

² K nahlédnutí v Labyrintu divadla DRAK, Hradec Králové, 2011.

³ Krátký film Praha: scénář, kamera, režie: Jan Špáta, *Profil hradeckého divadla DRAK*, 1976.

2. Pohled do historie východočeského divadla DRAK

Před založením divadla DRAK se naše loutkové divadlo příliš neměnilo. Tato divadla si často přinášela do svého repertoáru i stylu herectví konvence ještě z dob romantismu, a tak není divu, že působila nemoderně, jakoby strnule v čase. Především pro dospělé diváky, již nebyl tento druh divadla zajímavý a lákavý, přestože do poloviny 19. století nebyl určen nikomu jinému. Jako specifická funkční oblast divadla začal být ale postupně vnímán téměř výlučně jako umění pro děti nebo jako jakási parodie divadla jako takového. Tato strnulost forem, přístupů, různých režijních i hereckých postupů hrozila bohužel tomuto druhu divadla stále a hrozí nakonec i dnes. Miroslav Česal se k zásluhám DRAKu, vyjadřuje takto: „Hradecký DRAK má právě jako špičkové divadlo zásluhu na tom, že ukázal cestu, jak překonat toto kornatění a povlovné odumírání loutkového divadla. Důležité bylo, že tu nešlo o vzepětí krátkodobé, o jednu mimořádnou inscenaci, ale o dlouhodobý proces, byť načatý inscenací zcela mimořádnou.“⁴ Díky divadlům jako je divadlo DRAK ovšem loutkové divadlo dosáhlo rozvinutí nejrůznějších divadelních postupů, používání rozmanitých vyjadřovacích prostředků a stylů. Právě DRAK si dokázal pohrát s různými inscenačními metodami, s předvedením nezakrytých herců jako partnerů loutek a tak dále. Loutkové divadlo tak díky těmto vlivům dostalo v době tzv. normalizace punc novátorství, magičnosti a efektnosti i do té doby pro diváky zcela netradičního emocionálního poznání.

Je zajímavé, že pohled do historie tohoto, pro loutkový svět přelomového divadla není příliš daleký. Divadlo DRAK je totiž divadlem velmi mladým. Bylo založeno pod názvem Východočeské loutkové divadlo roku 1958 v Hradci Králové. Tedy relativně nedávno a právě deset let potom, co v tehdejší Československu vznikla síť statutárně profesionálních loutkových divadel.

⁴ Česal, Miroslav: *Být na špičce není vůbec jednoduché*, in sb.: *DRAK - U příležitosti 25. výročí založení divadla*, Hradec Králové, Východočeské divadlo DRAK, Hradec Králové, 1983, s. 4.

Prvním ředitelem Východočeského loutkového divadla byl Vladimír Matoušek. Ten byl v našem tehdejší loutkářském světě již dobře známý. Byl to pedagog a především významný loutkář. Ve dvacátých letech založil loutkové divadlo Radost v Břeclavi. V období protektorátu se toto divadlo přesunulo do Zlína a po roce 1945 se i s divadlem a jeho názvem definitivně přesunul do Brna, kde divadlo Radost působí dodnes. Koncem čtyřicátých let profesionalizoval nejenom sebe, ale i loutkovou scénu Radost. Poté ještě krátce působil v pedagogickém výzkumu, ale k loutkám se opět vrátil, a to na přelomu padesátých a šedesátých let, kde založil, již zmíněné Východočeské loutkové divadlo, dnešní DRAK. Mezi jeho nesporné zásluhy, patří především získání divadelní budovy a vytvoření základu začínajícího uměleckého souboru. Ten totiž Matoušek přivedl ze svého bývalého působiště divadla Radost a z rušených loutkových divadel v Karlových Varech a Teplicích. Byli mezi nimi výtvarník František Vítek a herci Miroslava Kostřábová, Věra Říčařová, Jan Pilař a další. Výraznou posilou přispěním se pro divadlo stal i profesionální, kočovný, „lidový“ loutkář Matěj Kopecký. Tento nový umělecký soubor spojovala především nespokojenost se stavem současného loutkářství, což předpovídalo společnou snahu divadla pozvednout české loutkářství a uvést ho do většího uměleckého povědomí u nás a později i ve světě. V té době se těšilo obecnému uznání pouze Divadlo S+H, které ovšem bylo chápáno jako „sui generis“ (M. Kirschner) a které nikdy nepřestalo hrát i pro dospělé.

Divadlo se na českou loutkovou scénu uvedlo 16. 2. 1959 premiérou inscenace hry K. Drimla *Kouzelné pantoflíčky*⁵. Protože soubor neměl v této době ještě stálou scénu, dával Matoušek přednost inscenování spíše drobných hříček⁶, se kterými by bylo možné fungovat především jako zájezdové divadlo.

Po čase sám Matoušek začal vnímat nutnost dovést do divadla novou režijní „krev“. Tato všeobecně pocíťovaná potřeba proměny inscenačního stylu přivedla roku 1961 do divadla režiséra, autora divadelních her a zakladatele pražského loutkového Černého divadla (které, příznačně, hrálo pouze pro dospělé), Jiřího Středu. Ten se ve

⁵ r. V. Matoušek, V. Čvančarová, v: M. Kostřábová

⁶ Simanov: *Kohoutek Zlatý hřebínek*; Polivanová: *Veselá medvíďata* (1959); Lamkovi: *O veselém hrobaři*; Medvědkinová: *Kůzlata a vlk* (1960); výjimkou byla snad jen Kvapilova *Princezna Pampeliška* (1960).

Východočeském divadle uvedl inscenací vlastní hry *Pohádky pana Pohádky*. Středa přivedl do divadla nový repertoár s některými neloutkářskými tituly, určenými původně dospělým⁷ (Gozzi) a hlavně rozmnožil jeho vyjadřovací prostředky, zejména neverbální. Mimo to rozšířil synchronní působení herce a loutky na scéně, využití hudby a filmu v inscenacích, metamorfózy předmětů a loutek, dynamiku a výtvarný pohyb. Středa s oblibou stavěl soubor před neobvyklé úkoly a nekonvenční inscenační řešení. Divadlo se tak učilo využívat různých loutkářských technik včetně černého divadla a používat různých druhů loutek. V tomto duchu se následně na scéně divadla objevili odkrytí vodiči i herci jako partneři loutek.

V roce 1964 se premiérou loutkové hry *Tygríček* (H. Januszewska), odvíjí několikaletá spolupráce královéhradeckého divadla s mladým režisérem Miroslavem Vildmanem. Vildman v DRAKu nahradil Jiřího Středu. Přivedl si sebou několik spolužáků z DAMU (říká se, že přemluvil i Jana Dvořáka do jeho pozdější funkce ředitele) a pak společně, se starým souborem divadla, započali novou etapu. Legendární se stala i další Vildmanova režie Vladislavovy hry *Pohádky z kufříku*. Jak popisuje ve své recenzi Oldřich Augusta: Tato inscenace „zaujala svým komediálním i emotivním vyzněním. Konfrontace moderní klauniády herců s topornými dřevěnými marionetami na drátě⁸ a vytržení marionet z tradičního iluzivního rámce zdůrazněním divadla jako hry vedlo k dosud nebývalému prosazení divadelnosti na loutkové scéně.“⁹ Tato inscenace se stala pro divadelní svět i budoucí éru východočeského divadla významnou, protože v sobě nesla zárodky budoucího inscenačního stylu divadla DRAK. V encyklopedii divadelních souborů se doslova píše: „Významovou souhrou herců a loutek se *Pohádka z kufříku* stala přelomovou inscenací, jež ovlivnila celé české loutkářství a zajistila divadlu první mezinárodní úspěch¹⁰.“¹¹ Vildmanovi se podařilo sérií novátorských inscenací probudit zájem nejen odborné loutkářské veřejnosti, ale i obdiv kritiků a teoretiků celé divadelní branže.

⁷ Prokofjev, Martinů: *Pěta a vlk* (1962); Eva Borisová: *Tajemství zlatého klíčku* (1963); František Pavlíček: *Tři volavčí pera* (1963); Gozzi, Středa: *Král jelenem* (1965).

⁸ Loutky navrhl i vyrobil František Vítek

⁹ Augusta, O.: *Komedie za tři facky, krotčeji „Pohádka z kufříku“*, Čs.loutkař roč. 15, 1965, s. 51.

¹⁰ První mezinárodní úspěch v Mnichově roku 1966.

¹¹ Dubská, Alice: *DRAK*, in: Šormová, Eva (ed.): *Česká divadla – Encyklopedie divadelních souborů*, Praha, Divadelní ústav, 2000, s. 159.

Po odchodu Vladimíra Matouška se roku 1965 stal novým ředitelem divadla Jan Dvořák¹². V DRAKu tak započala neuvěřitelně úspěšná éra, jak umělecká, tak věhlasná a to především v zahraničí. Dvořák přišel v době, kdy toto divadlo začalo nabírat dech a Dvořákův elán a nezanedbatelné profesní zkušenosti (navíc zkušenosti získané na řadě zahraničních turné s Divadlem S+H, kde byl předtím v angažmá) poháněly toto divadlo kupředu. Dvořák v té době poněkud bloudil v kruhu svých uměleckých zájmů v jakési tvůrčí neposednosti mezi loutkohercem, výtvarníkem a režisérem. V DRAKu se stal nakonec ředitelem, ale ke svým tvůrčím zájmům měl v tomto divadle vždy blízko a mnohokrát své umění potvrdil. Našel zde uplatnění jako herec, režisér, i jako výtvarník, především ale svědomitě dbal o uměleckou perspektivu tohoto divadla. Miroslav Česal se k Dvořákovu ředitelskému umění vyjadřuje takto: „Veškerou svou energii věnoval neutuchající schopnosti podněcovat, provokovat, inspirovat i razantně kritizovat.“¹³ Dvořák hledal inspirační podněty v komediální tradici českého „lidového loutkářství“, de facto profesionálního kočovného loutkového divadla. Měl neomylný nos na volbu lidí. Spolu s ním vstoupil do divadla i nový šéf výpravy Pavel Kalfus. „Tvarovou, materiálovou i barevnou působivostí loutek posiloval P. Kalfus výtvarný podíl na vyznění díla. Později ve spolupráci s J. Kroftou docílili, že každý scénický prvek od loutky po rekvizitu vyvolával nové významové asociace (např. Wolker, Malířová, Řezáč: *Aby děti věděly*, 1972; Krüss, Dvořák: *Tim Tolar*, 1974).“¹⁴ Řada jeho scénografií získala ocenění na Skupově Plzni¹⁵.

Jan Dvořák společně s Miroslavem Vildmanem vytvořil spřízněný tvůrčí tandem, který vedl k vytvoření velmi osobitého profilu divadla. Právě tím se toto divadlo začalo výrazně odlišovat od ostatních českých loutkových scén. Největší důraz byl kladen na dramaturgii. Tím došlo v DRAKu k zásadní dramaturgické proměně, která navazovala na předchozí směřování Jiřího Středy a dala mu jednoznačný směr

¹² Do 1976, 1976 – 1981 umělecký vedoucí DRAKu.

¹³ Česal, Miroslav: *Být na špičce není vůbec jednoduché*, in sb.: *DRAK - U příležitosti 25. výročí založení divadla*, Hradec Králové, Východočeské divadlo DRAK, Hradec Králové, 1983, s. 5.

¹⁴ Dubská, Alice: *DRAK*, in: Šormová, Eva (ed.): *Česká divadla – Encyklopedie divadelních souborů*, Praha, Divadelní ústav, 2000, s. 159.

¹⁵ V. Pospíšilová: *Princezna s Ozvěnou*, režie: Josef Krofta, výprava: Pavel Kalfus, hudba: Jiří Vyšehradský; M. Tůmová: *Jak se Petruška ženil*, režie: Josef Krofta, výprava: Pavel Kalfus, hudba: Jiří Vyšehradský.

k uvádění populární moderní dětské literatury¹⁶ na loutkovou scénu. Jak uvádí, ve své studii Miroslav Česal, v té době šlo o repertoárový zdroj, „jemuž se ostatní divadla dost vyhýbala, neboť se zdál dosavadními prostředky loutkového divadla, tedy konvenčními prostředky, neuchopitelný.“¹⁷ Vildman se na většině autorských scénářích epických předloh aktivně podílel a to mu do jisté míry snáze umožňovalo jejich neobvyklé jevištní ztvárnění za použití všech výrazových prostředků.

Věra Barochová ve své práci uvádí, že umělecký program, který si DRAKovská tvůrčí dvojice společně vytvořila „vyžadoval plnokrevné komediální herectví a spoléhal na tvůrčí fantazii jednotlivců; příkladně se tato tendence projevila v inscenacích *Posvícení v Hudlicích* a *Johanes doktor Faust*. Dvořák nереžiroval často, více se zabýval dramaturgií a především se staral o celkový chod divadla. Určoval styl práce, formoval atmosféru divadla, jeho programovému založení podřizoval i volbu spolupracovníků. Zaktivizoval tvůrčí síly souboru, podporoval komediantské sklony herců a jejich tvůrčí představivost. Dramaturgicky se odklonil od osvědčených her a vytvořil vlastní linii autorského repertoáru založenou na dramatizaci slavných titulů. Spolupracoval i se současnými píšícími autory (mimo jiné V. Renč).“¹⁸

V roce 1967 rozšířili soubor divadla Vildmanovi spolužáci z loutkářské katedry DAMU. Byli to Jiří Vyšohlíd (herec a především přední autor scénické hudby většiny inscenací, především pak v Kroftových inscenacích), Marie Tůmová¹⁹ (herečka a dramaturg divadla) a loutkoherce a režisér Zdeněk Říha.

V červnu roku 1968 se v Hradci Králové uskutečnila jakási malá přehlídka k 10. výročí založení divadla. Při této příležitosti bylo Východočeské loutkové divadlo přejmenováno na Východočeské loutkové divadlo DRAK. Poslední slovo v jeho názvu je zkratkou pro Divadlo Rozmanitostí, Atrakcí a Kouzel.

Úspěšná tvůrčí etapa dvojice Dvořák - Vildman byla završena Vildmanovými, již pohostinskými režiiemi s výtvarnou spoluprací Františka Vítka. Byly to především

¹⁶ Kipling, Strejčková: *Mauglí*, výprava: Pavel Kalfus, 1966; Oleša, Dvořák, Vildman: *Tři tloušťci*, výprava: František Vítka, 1967; Graham, Nová: *Žabák hrdina*, výprava: Věra Říčařová, 1968.

¹⁷ Česal, Miroslav: *Být na špici není vůbec jednoduché*, in sb.: *DRAK - U příležitosti 25. výročí založení divadla*, Hradec Králové, Východočeské divadlo DRAK, 1983, s. 5.

¹⁸ Barochová, Věra: *Série pohostinských vystoupení královéhradeckého loutkového divadla DRAK v Praze v roce 1977*, diplomová práce, 1992, 94 stran, Dv P-3-17 - Dv92/291.

¹⁹ Od 1968 do předčasné smrti roku 1973 současně ve funkci dramaturga.

inscenace *Krysařova píšťala*²⁰ V. Renče z roku 1970 a *Strouha* autorů Leonova a Voříškové z roku 1972. Obě inscenace se nesly v duchu baladické atmosféry s empatickým zaujetím pro osudy hrdinů.

Vildman se v DRAKu zasloužil především zmíněným inscenováním moderní dětské literatury. Šlo především o to, že zdánlivě nedramatická, epická stavba těchto knih vyžadovala při jejich inscenování zapojení všech vyjadřovacích prostředků divadla. Při tomto způsobu inscenování nemohl samozřejmě chybět neskrývaný herec. Ovšem nikoliv jako náhražka loutky nebo pomocný prvek loutkářského neumění, ale jako právoplatný partner loutky.

3. Příchod Josefa Krofta²¹ do DRAKu

Po Vildmanově odchodu roku 1968 se stal režisérem divadla Josef Krofta, který do divadla přišel s Českých Budějovic. On sám na svůj příchod vzpomíná takto: „Moje první období v divadle DRAK v Hradci králové nebylo ničím víc, ale zároveň ničím méně než objevováním výrazových prostředků loutkového divadla. Fascinován společnou akcí loutky a herce, herce a předmětu, hledal jsem oporu pro svou touhu rozšířit horizont loutkářství. A vlastně jsem ji nacházel v modernistických sporech o ideálního herce. Fascinovala mě především možnost současné přítomnosti herců různého druhu.“²²

²⁰ Vyvrcholení společného úsilí – 1. Skupova cena pro hradecký DRAK.

²¹ **Josef Krofta:** Narodil se 30. března roku 1943 v Uherském Hradišti. Roku 1966 absolvoval studium režie na Loutkářské katedře DAMU v Praze, poté krátce působil jako rozhlasový režisér. V roce 1968 započal své tříleté angažmá v Malém divadle v Českých Budějovicích, kde zaujala především inscenace lidové hry *Mastičkář*, o co méně loutková, o to komediálnější, dravá a temperamentní. Nezapomenutelná je jeho inscenace ze začátku 70. let *Sluha a tři mušketýři*, kterou nastudoval v plzeňském Divadle Alfa. Po angažmá v českých Budějovicích nastoupil roku 1971 do Východočeského divadla DRAK jako jeho dvorní režisér. Pak již následovala éra inscenací hradeckého DRAKu, počínaje strhující *Princeznou s ozvěnou*, *Enšpíglem*, *Popelkou*, *Zlatovláskou*, *Prodanou nevěstou*, *Pinocchiem* a řadou dalších. Stejně významné jsou jeho pohostinské režie v Naivním divadle v Liberci a brněnské Radosti. Není bez zajímavosti, že na přelomu 80. a 90. let působil v D S+H, kde vedle satirické komedie *Katastrofa v katastru O*, vytvořil znamenitě koncipovaný zahraniční pořad sestavený z nejznámějších výstupů tohoto divadla. Pak již následovala řada zahraničních angažmá, ale také vedení katedry alternativního a loutkového divadla DAMU (1990 – dosud), kde byl v roce 1994 jmenován profesorem. V roce 1993 stál u založení Mezinárodního institutu figurálního divadla v Hradci Králové.

²² Krofta, Josef: *Loutkářství, součást vývoje moderního divadla*, Praha, acta academica 93 – bulletin pro teoretickou a vědeckou činnost AMU, 1996, s. 72 – 77.

Tento režisér zásadně ovlivnil poetiku DRAKu. Text byl pro něj záminkou k variacím, improvizacím a často výchozí inspirací, od níž se odvíjely gejzíry nápadů. Inspirační vlivy překračovaly hranice loutkového divadla. V dramaturgii nastal posun od výlučně dětského repertoáru k inscenacím směřovaným pro veškeré věkové skupiny. Významné místo v repertoáru zaujaly přepisy epických děl, podmíněné inscenační metodou divadla. Provokací herecké fantazie dosáhl Krofta pozoruhodných výkonů jednotlivých herců, kteří se stali jeho ustáleným tvůrčím týmem (vedle zakladatelských osobností rovněž Zdeněk Říha, hudebník a herec Jiří Vyšehradský a další).

Encyklopedie divadelních souborů se Kroftovou premiérou v DRAKu také zabývá v hesle DRAK autorky A. Dubské: „Již první inscenací (V. Pospíšilová: *Princezna s ozvěnou*, v: P. Kalfus, h: J. Vyšehradský, 1971) navázal Krofta na neiluzivní pojetí Středových režii, na Vildmanovu souhru i konfrontaci živého herce s loutkou a dále rozšiřoval metaforickou básnivost inscenací (K. J. Erben: *Kytice*, v: P. Kalfus, 1973; J. Vladislav, kolektiv divadla: *Popelka*, v: P. Matásek, 1975; kolektiv divadla: *Šípková Růženka*, v: P. Matásek, h: P. I. Čajkovskij aj. Vyšehradský, 1976).“²³ Kroftova inscenace *Princezna s ozvěnou* (V. Pospíšilová) pak divadlu přinesla další ocenění na Skupově Plzni, přesněji hlavní cenu festivalu. I za dalšími úspěchy DRAKu, ať už v Čechách nebo ve světě, stál režisér Josef Krofta.

Krofta v dalších letech doplnil soubor talentovanými absolventy pražské DAMU. Mezi nimi Libuší Bogostovou, Jarmilou Vlčkovou, Janem Bílkem, Vladimírem Markem a Ladislavem Peřinou. Vladimír Marek vzpomíná na své začátky v DRAKu: „Ve třetím ročníku na DAMU jsem zaskakoval roli v kladenském loutkovém divadle v Gozziho *Lásce ke třem pomerančům* za herce, který se před premiérou zranil a protože loutková katedra neměla v té době svou scénu, tak vznikl nápad, abychom poslední ročník na škole absolvovali přímo v provozu kladenského divadla. Nazkoušeli jsme několik inscenací a udělali jsme tam i svou diplomní-závěrečnou inscenaci *Paní Bída* (Pavlíček) v režii Karla Brožka. A Josef Krofta pak

²³ Dubská, Alice: *DRAK*, in: Šormová, Eva (ed.): *Česká divadla – Encyklopedie divadelních souborů*, Praha, Divadelní ústav, 2000, s. 160.

celý náš ročník koupil do DRAKu, celý, jak to stálo a leželo. Byli jsme to já, Ladislav Peřina a Jana Černíková. A protože byla nouze o děvčata, tak ještě vzali Libušku Bogostovou. Takže jsme tam přišli čtyři úplně noví a vykulení herci, protože jsme byli v našem vysněném DRAKu. Najednou jsme tam byli vedle herců, jako byli Honza Pilař, Věra Říčařová, Jirka Vyšohlíd a Zdeněk Říha. S těmito našimi idoly, které jsme milovali. Byli jsme z nich úplně paf, jak vodí loutky, jak hrají jinak, než se hraje v loutkových divadlech, jak je v jejich hře cítit psychologie. Postavy, že přemýšlejí hlouběji, nad rámec jistě šarže, kterou je prostě v loutkovém divadle nutné občas používat, ale byla to sofistikovaná šarže. Jaký používají humor, jaké - čistě brechtovské -, „zcizovány“ dokázali uplatnit v komediálním žánru. To všechno pro nás bylo fascinující. A protože jsme tam přišli ve chvíli, kdy tragicky zahynula jedna z hereček (první manželka Jiřího Vyšohlída) bylo najednou zapotřebí hlavně hereček. Takže já s Lad'ou Peřinou jsme toho z počátku moc neměli. Holky hrály hodně, protože přebíraly role a pak samozřejmě dostávaly i nové.²⁴ Jana Dražd'áková vnímala tehdejší nábor nových herců do DRAKu zase z jiného pohledu: „Byla to tenkrát první herecká skupina, která takto hromadně přišla hned ze školy. A najednou to soubor obrovsky omladilo a posílilo. Bylo to vlastně těsně před onou slávou, kterou pak DRAK poznal. Oni už tu krásnou etapu zažili. Když přišel náhodou někdy jeden herec, tak se nestalo nic. Toho kolektiv spolkl, ale tihle čtyři mladí lidé obrovsky oživilí soubor a nakonec v podstatě ovlivnili i další repertoár.“²⁵

Zásadní tvůrčí přínos pak divadlu přinesl roku 1974 příchod Kroftova spolužáka z DAMU, scénografa Petra Matáska. Ten si přinesl zkušenosti ze své předchozí práce v plzeňském loutkovém divadle Alfa. Tam byl výtvarníkem a šéfem výpravy od roku 1967. Krofta tehdejší umělecké trio Krofta – Matásek – Vyšohlíd, popisuje takto: „Vznikla mezi námi báječná souhra, kdy byl jeden druhému schopen ustoupit a vyhovět, naučili jsme se vzájemně respektovat a záhy našli nezastupitelnost každého z nás. Bylo to krásné i v přesahování našich oborů – vždycky jsem se cítil malinko

²⁴ Rozhovor s Vladimírem Markem, v archivu autorky, Praha 2011.

²⁵ Rozhovor s Janou Dražd'ákovou, v archivu autorky, Hradec Králové 2011.

spoluautorem scénografie a oni měli zase autorské ambice. Tohle velikánské souznění duší trvá dodnes.“²⁶

V dalších letech Krofta využil potenciálu svého hereckého souboru, který oplýval množstvím vynikajících uměleckých osobností. Dubská píše: „V tzv. hereckých recitálech dostali herci příležitost interpretovat více postav či dokonce všechny (např. M. Kopecký ve *Faustovi*, 1971; J. Vyšhlíd, Z. Říha a M. Tůmová v maňáskové komedii *Jak se Petruška ženil*, 1973; V. Říčařová a M. Kopecký v Bártkově *Enšpíglovi*, 1974) a projevit vlastní tvůrčí vklad. Některé scénáře byly kolektivním dílem celého souboru (např. *Šípková Růženka*). Herectví se vedle komunikativnosti, improvizčních a komediálních schopností a múzičnosti vyznačovalo prohlubováním výpovědi o postavě mnohovýznamovým vztahem k loutce.“²⁷ Krofta ve svých režiiích využíval různých typů loutek (marionety na vodících drátech i na nitích, maňásci, vajangy, manekýny). Nebál se požívat ani masky a někdy dokonce jen různé předměty. A. Dubská doslova popisuje: „Inscenační tvorba se emancipovala od literatury a rozšiřovala nonverbální výrazivo. Akcentováním herectví v rámci komplexního divadelního pojetí vnesl DRAK nové podněty i do světového loutkářství.“²⁸

Od poloviny 70. let DRAK zařadil do svého repertoáru i inscenace, které by se daly nazvat věkově univerzálními. Mezi doposud výlučně dětskými tituly se tak objevily hry jako například: *Hadrián z Římsů* (1976) V. K. Klicpery, nebo politické divadlo *Unikum – dnes naposled!* (1978) J. Plachetky. DRAK dokonce představil i inscenace nebo lépe řečeno pořady výlučně pro dospělé (*Osvobozené divadlo*, V&W, 1980; V&W, *Těžká Barbora*, 1980). Vladimír Marek na tyto inscenační tendence vzpomíná: „V DRAKu nikdy nebyly ambice dělat představení čistě pro dospělé. Jedno takové, dalo by se říct, tam pravda vzniklo a to jsme pak hráli pod agenturou, jako takovou estrádu. Když se tenkrát dělala *Těžká Barbora* V&W (1980), tak jsme si

²⁶ Tichý, Zdeněk A.: *Přítulnost šilenců*, rozhovor s Josefem Kroftou, *MF Dnes, Reflex* roč. 40, 2000, č. 10, s. 22 – 24.

²⁷ Dubská, Alice: *DRAK*, in: Šormová, Eva (ed.): *Česká divadla – Encyklopedie divadelních souborů*, Praha, Divadelní ústav, 2000, s. 160.

²⁸ Dubská, Alice: *DRAK*, in: Šormová, Eva (ed.): *Česká divadla – Encyklopedie divadelních souborů*, Praha, Divadelní ústav, 2000, s. 160.

chtěli nasbírat nějaký materiál a tak Dvořák s Kroftou vymysleli, abychom si udělali večírek na téma V&W-20tá a 30tá léta. Každý z nás si měl přinést nějaký svůj příspěvek. Sešlo se neuvěřitelné množství nádherného a vtipného materiálu a Pepovi to bylo líto jen tak vyhodit, takže se dohodl se mnou (protože jsem taky trochu výtvarník a dodneška výtvarník), že uděláme estrádu pro agenturu a vyděláme si 300 Kč za večer – to byly tenkrát strašné peníze. Tak jsme to nazvali *Revue 30 (Osvobozené divadlo – 1980)* a já jsem to Kroftovi kostýmoval. Vyzkoušeli jsme si to párkrát před diváky v klubu v DRAKu a pak hráli s agenturou.“²⁹

Krofta dokázal svými režiiemi zaujmout různé věkové kategorie, ačkoliv divadlo své inscenace směřovalo cíleně pro děti. Draždáková se k problematice hraní pro dospělé či pro děti vyjadřuje: „Vždycky se hrálo prvotně a cíleně pro děti. Vždycky. Ale režiséři, hlavně Krofta samozřejmě, kdo jiný, dokázali každé představení tak oživit a udělat zajímavým, že i dospělý divák si v tom našel něco, co ho lákalo a co třeba dětský divák neviděl. Dospělé diváky pak na tom hlavně bavilo množství nápadů a jejich zajímavost. Protože do té doby znali běžnou činohru a najednou se tady dělo něco, dneska se tomu říká interaktivní divadlo, něco zcela jiného a lidi to velmi uchvátilo a chodili na představení pro děti. DRAK dělal představení pro děti a to, že to pak působilo i na dospělé publikum, byl jen další Kroftův režijní úspěch.“³⁰ Podobně se vyjadřuje i bývalý herec divadla DRAK Vladimír Marek: „Spíš to bylo o tom: To je to opravdu tak průzračně čisté, taková poezie, že to přijmou i dospělí? Protože to byla průzračně čistá krása, bezelstná. Protože v tom srabu té normalizace tady vytryskl pramen a lidi se toho chytali, ačkoliv tam nebyla žádná politická mrknutí na publikum - „Je cosi shnilého ve státě Dánském“- to tam nebylo. To byla čistota nádherného divadla a zážitku. To přitáhlo lidi. To že jsme později začali rezonovat s dobou, a že jsme dělali i představení politická, nakonec i ve *Zlatovlásce* to trochu je, bylo nebezpečné, ale samozřejmě to pak mělo velikou odezvu u dospělých. Především proto, že to bylo nové, jasné, srozumitelné a nesmírně krásné. A byla to vždycky sranda. Kde se hraje divadlo, kde sedí děti a smějí se, anebo jen napnutě sedí, tak je

²⁹ Rozhovor s Vladimírem Markem, v archivu autorky, Praha 2011.

³⁰ Rozhovor s Janou Draždákovou, v archivu autorky, Hradec Králové 2011.

jasné, že budou napjatí i dospělí. To je jednoduchá rovnice – nepodceňujte děti a nepřeceňujte dospělého diváka. Tam nevzniklo ani jedno představení, které by bylo a priori míněno pro dospělé.“³¹

Režie Josefa Krofty byly plné nápadů a vyznačovaly se mnohohrstevnatostí divadelního tvaru a myšlenkové výpovědi. Ve společenském kontextu 70. a 80. let byl Krofta pozoruhodný svou uměleckou nepodobností s jinými loutkovými divadly té doby. Jeho inscenační vrcholy představují, Bártkův *Enšpígl* (1974), *Popelka* (1975) J. Vladislava, *Šípková Růženka* (1976) P. I. Čajkovského a kolektivu divadla DRAK a Kainarova *Zlatovláska* (1981). V pozdějších letech to byly především *Sen noci Svatojánské* (1984) W. Shakespeara, inscenovaný jako břitká komedie³² a *Píseň života* (1985) podle dramatu *Drak* J. Švarce.

DRAK dokázal spojit činoherní postupy s ryze loutkovými a povýšit je na zcela nový druh vyjadřování a zobrazování emocí. Vladimír Marek vysvětluje novátorství DRAKu takto: „Je nutno DRAK chápat v kontextu doby. V době, ve které vznikaly jeho inscenace, se ještě příliš nevyužívalo spojení herce a loutky. Třeba tenkrát v Ústředním loutkovém divadle se hrálo převážně iluzivní divadlo se spodovými loutkami – javajkami, a byli tam velcí mistři Havlík, Červený. Taký se tam používalo prostorové černé divadlo. Skalní loutkáři nechtěli na „živáčky“ (odkryté vodiče, herce, pozn. S. K.) přistoupit, nevěřili si jako herci. Takže zpočátku to bylo dlouho tak, že někdo jiný loutku vodil a někdo ji mluvil (tzv. rozdělená interpretace – pozn. S. K.) – kolikrát to nikdy ani jinak nešlo. To byla takováto doba.“³³

Zajímavostí a nezvyklostí té doby byl ovšem i způsob jakým DRAK připravoval své inscenace k premiérám. Vladimír Marek popisuje, jaký postup divadlo před oficiální premiérou zavedlo: „Tam bylo výborné, že se používal takový ten ‘americký model’. Udělala se inscenace a jelo se s ní týden, někdy i čtrnáct dní po školách dvakrát denně, v průběhu se to upravovalo, zkracovalo, pracovalo se na tom,

³¹ Rozhovor s Vladimírem Markem, v archivu autorky, Praha 2011.

³² Dubská, Alice: *DRAK*, in: Šormová, Eva (ed.): *Česká divadla – Encyklopedie divadelních souborů*, Praha, Divadelní ústav, 2000, s. 161.

³³ Rozhovor s Vladimírem Markem, v archivu autorky, Praha 2011.

předělávalo hned na místě, prezkušovaly se některé věci. A jakmile to děti braly se vším všudy a měli jsme to v sobě zaběhlé a hráli jsme to s radostí, tak se udělala oficiální premiéra, přijel z Prahy autobus s 'Pražákama' a s kritikou a tak dále a my jsme jim odevzdali dílo, za kterým jsme si už doopravdy stáli.“

4. Pražská stagiona v divadle S&H v roce 1977

Divadlo DRAK možná ze začátku svého tvůrčího věhlasu poněkud trpělo umístěním divadla na oblasti v Hradci Králové. S tím se DRAK vypořádal po svém, jak popisuje pamětnice Jana Draždáková³⁴: „Myslím, že už jsme tenkrát byli docela rozhlášení. Dělalí jsme totiž jednu bezvadnou věc, že jsme na každou DRAKovskou premiéru posílali do Prahy autobus. Úplně prapůvodně, to bylo kvůli studentům DAMU, ale pak se to rozkřiklo tak, že připravený autobus byl vždycky naprosto narvaný. Kdybychom bývali poslali dva, tak by to vůbec neškodilo, ovšem to by se nám zase ti lidé nevešli do sálu.“³⁵

V ohlasech a zájmu diváků o DRAKovské inscenace divadlo poznalo příležitost předvést své umění na jakémsi zlatém podstavci českého divadla a tím byla Praha. Jana Draždáková, nápad hostovat v Praze, popisuje takto: „Praha vznikla z chuti diváků, aby to vidělo víc lidí než jenom ti, kteří se dostanou do DRAKu do Hradce Králové“³⁶.

Na základě přátelství s divadlem Spejbla a Hurvínka, neboť tehdejší ředitel DRAKu Jan Dvořák byl v tomto divadle dlouho v angažmá, vznikla jakási přehlídka DRAKovských inscenací přímo v Praze. V roce 1977 dovezlo divadlo do S&H osm svých nejlepších inscenací – *Johanes doktor Faust*³⁷, *Šípková Růženka*³⁸, *Aby děti*

³⁴ V roce 1960 byla do DRAKu přijata jako sekretářka, spoustu let se starala o provoz divadla (jako tajemnice i jako produkční). Po revoluci sami zaměstnanci požádali magistrát, aby ji jmenoval ředitelkou. Tou byla až do roku 2009. Poté předala své pomyslné žezlo současné ředitelce Elišce Finkové.

³⁵ Rozhovor s Janou Draždákovou, v archivu autorky, Hradec Králové 2011.

³⁶ Rozhovor s Janou Draždákovou, v archivu autorky, Hradec Králové 2011.

³⁷ *Johanes doktor Faust*: a, r: M. Kopecký; l. s: F. Vitek; Premiéra 22.11. 1971, 273 repríz. V Praze uvedeno 11.1. 1977.

*věděly*³⁹, *Jak se Petruška ženil*⁴⁰, *Enšpígl*⁴¹, *Popelka*⁴², *Jak se na co hraje*⁴³ a *Hadrián z Římsů*⁴⁴.

Vzniklo tak osm večerů – osm zcela vyprodaných představení. Draždáková popisuje tehdejší návštěvu Prahy i atmosféru: „Protože jsme tehdy se Spejblem a Hurvínkem byli v docela dobrém kontaktu, tak nám pan Kirschner umožnil, že budeme hrát u nich v divadle a hrál se tam celý cyklus všech těch představení (viz. poznámky pod čarou 37 - 44). Podle mého názoru, samozřejmě jedno představení lepší než druhé, protože jsme tam samozřejmě chtěli ukázat to nejlepší. Ale ono snad v té době ani nic horšího nebylo, což je krásná zpráva. Hrál se vždycky pro absolutně naplněný sál a fronty na vstupenky byly až bůhví kam za roh a nikdy se tam nedostali všichni diváci, nikdy. Takže věhlas to byl velký. Vlastně to jakoby DRAK oslavilo, než že by mu to zvýšilo popularitu. Popularita DRAKu už tenkrát byla, ale tímhle se to vlastně potvrdilo a podtrhlo. Všechno jsme to v Praze ukázali.“⁴⁵

DRAK při návštěvách v Praze uvedl vždy jednu inscenaci ve dvou představeních. Draždáková uvádí, že „dopoledne se hrálo pro děti, i když i tam se vždycky dostalo dost dospělých. A večer pro dospělé publikum, pro širokou veřejnost. Nakonec i večer chodily děti se svými rodiči.“⁴⁶ Na otázku zda byla představení rozdílná, Draždáková odpovídá: „Představení byla totožná, textově ani inscenačně nebyla nějak odlišná. Samozřejmě, že v reakcích publika je pak dopad představení jiný, protože dospělý divák reaguje na jiných místech, než reagují děti. V tomto jsou právě všechna ta DRAKovská představení, myslím do dneška, specifická. V představení jsou vždycky určité věci, které vnímají víc děti a pak jsou tam jistá

³⁸ **Šípková Růženka**: a: Kolektiv divadla; d: J. Dvořák, E. Oplištilová; r.: J. Krofta; l, s, k: P. Matásek; ps: Z. Říha; h: P. I. Čajkovskij, J. Vyšhlíd; Premiéra 30.9. 1976, 348+ repríz. V Praze uvedeno 18.1.1977.

³⁹ **Aby děti věděly**: a: J. Wolker, M. Malířová, V. Řezáč; ú, tp: M. Tůmová; r: J. Krofta; s, k: P. Kalfus; h: J. Vyšhlíd; ps: J. Pešek j.h.; Premiéra 18.9. 1972, 78 repríz. V Praze uvedeno 25.1.1977.

⁴⁰ **Jak se Petruška ženil**: a: Z. Říha; r: J. Krofta; l, s: P. Kalfus; h: J. Vyšhlíd; Premiéra 25.5. 1973, 208+ repríz. V Praze uvedeno 1.2. 1977.

⁴¹ **Enšpígl**: a: J. Bártek; r: J. Krofta; l, s: F. Vitek; k: V. Říčařová; h: J. Vyšhlíd; ps: C. Turba j.h.; Premiéra 25.1.1974, 151 repríz. V Praze uvedeno 8.2. 1977.

⁴² **Popelka**: a: J. Vladislav a kolektiv divadla; r: J. Krofta; l, s, k: P. Matásek; h: J. Vyšhlíd; ps: C. Turba j.h.; Premiéra 26.2. 1975, 145 repríz. V Praze uvedeno 15.2. 1977.

⁴³ **Jak se na co hraje**: a: I. Hurník; r: J. Krofta; d: J. Dvořák; l, s, k: P. Matásek; h: J. Vyšhlíd; Premiéra 10.11. 1975, 21 repríz. V Praze uvedeno 22.2. 1977.

⁴⁴ **Hadrián z Římsů**: a: V. K. Klicpera; ú: E. Oplištilová; r: J. Krofta; l, s, k: P. Matásek; h: J. Vyšhlíd; ps: C. Turba j.h.; Premiéra 18.2. 1976, 69 repríz. V Praze uvedeno 1.3. 1977.

⁴⁵ Rozhovor s Janou Draždákovou, v archivu autorky, Hradec Králové 2011.

⁴⁶ Rozhovor s Janou Draždákovou, v archivu autorky, Hradec Králové 2011.

místa, která zase vnímají víc dospělí. Dospělí odhalí záležitosti, které jsou pro ně třeba myšlené a děti je neodhalí a na druhou stranu děti zase odhalí něco zcela jiného. Takže vždycky má každé představení nebo téměř každé představení širší působnost, než je určeno v metodických materiálech (například, že je představení určeno pro třetí až pátou třídu). Večerní představení je pak často chápáno divákem, jakoby bylo v podstatě pro dospělé. Ale ta inscenace je prapůvodně vždycky myšlena přednostně pro děti.⁴⁷ Snad by to nebylo ani technicky možné, mít inscenaci připravenou ve dvou variantách a dle potřeby ji uvádět. Podobně se k této otázce staví i Vladimír Marek: „Před stagionou v Praze jsme do Prahy nejezdili, ani se vlastně nehrálo pro dospělé. Pro dospělé byla pouze premiéra. K vaší otázce bych ale řekl, že ta představení, která jsme pak v Praze uváděli, skoro rozdílná nebyla. Snad jen ty aplausy dospělého publika byly až neskutečné. Nechtěli nás pustit z jeviště. Taky se tam objevovala spousta osobností, jak oficiálních, tak neoficiálních. Přicházela třeba paní Chramostová, která viděla všechna naše představení. My jsme se k ní samozřejmě hlásili a ona nás odháněla, abychom neměli problémy. Samozřejmě, že tam byly i nějaké politické špičky. Těm se to líbilo. Chodili tam významní umělci – režiséři, divadelní, filmoví i televizní.“⁴⁸

Ačkoliv divadlo zaznamenalo po pražské stagioně nebývalý úspěch a velmi se proslavilo, podle slov Jany Draždákové město Hradec Králové se o DRAK a jeho pražský sukces příliš nezajímalo. „Já si myslím, že si toho Hradec ani nevšiml. Tady byla tenkrát *Pochodeň* a ta musela vždycky zveřejňovat úplně něco jiného, než to, že má někdo nějaký obrovský úspěch. To se jen někde objevila nějaká poznámka. Je pravda, že Jan Dvořák toho uměl využít. Obešel všechny úřady a všem oznámil, jak jsme byly úspěšné. Na úřadech mu zatleskali, poděkovali, že je dobře, že je Hradec slavný a tím to v podstatě skončilo. Dvořák nikdy nechtěl zbytečně vyčnívat. Chtěl, abychom byli takzvaně průměr a tím, že na nás nebude zas až tak přísné měřítko ze strany tehdejšího režimu. Takže jsme v podstatě spoustu našich úspěchů v tom Hradci utajili, nebo lépe: nedávali je tak najevo. Byla tu tenkrát obava, abychom nebyli najednou v nějakém velkém zájmu. To byla Dvořákova teze: „být průměr“. Nechtěl,

⁴⁷ Rozhovor s Janou Draždákovou, v archivu autorky, Hradec Králové 2011.

⁴⁸ Rozhovor s Vladimírem Markem, v archivu autorky, Praha 2011.

aby DRAK byl nějak mimořádný, aby zkrátka neprovokoval. Tenkrát každá výjimečnost komunisty provokovala.“⁴⁹

Je nutné si ovšem uvědomit, že DRAKovské hostování v Praze se odehrávalo v době, kdy se celá země dozvěděla o Chartě 77, která byla vyhlášena 1. 1. 1977, ale nikdy nesměla být oficiálně zveřejněna, takže se šířila buď v opisech nebo prostřednictvím vysílání zahraničních rozhlasových stanic. Většina obyvatel ji neznala, znala jenom její tvrdé odsudky. Totalitní režim s ní (a především s jejími signatáři) v té době sváděl nelítostný boj. Chartisti byli perzekuováni. Bylo nemyslitelné, aby jakékoliv divadlo, po vzniku charty, uvádělo divadelní hru, jejímž autorem byl chartista. Necelý měsíc po jejím vyhlášení se ale v Praze objevilo divadlo, které si dovolilo zahrávat si s režimem a takovou hru uvedlo v Divadle Spejbla a Hurvínka. Byl to DRAK se svou inscenací *Popelka* v autorství jednoho z prvních signatářů Charty 77 Jana Vladislava. Bylo to nesmírně odvážné a nebezpečné a reakce režimu byla rychlá. Po návratu divadla do Hradce Králové přišel ze stranických orgánů zákaz inscenaci uvádět a DRAK byl nucen *Popelku* stáhnout z repertoáru.

5. Počátky zahraničních zájezdů, festivaly a turné v době „normalizace“

DRAK se také v období 1973 - 1982 proslavil ve světě a získal mnoho ocenění na nejrůznějších festivalech doma i v zahraničí. Je až neuvěřitelné, že v tak utlačovaném a nesnadném období se divadlo těchto uměleckých rozměrů dokázalo takovým způsobem proslavit ve světě a že mu to bylo umožněno. Zásahu na tom měly nesporně loutkářské festivaly⁵⁰ u nás a především mezinárodní loutkářské festivaly ve světě. Josef Krofta tehdejší situaci komentuje takto: „Loutkové divadlo se pohybuje na okraji společenského zájmu. Ono nižší společenské postavení způsobilo, že loutky

⁴⁹ Rozhovor s Janou Draždákovou, v archivu autorky, Hradec Králové 2011.

⁵⁰ Pro „předemancipační“ období loutkového divadla je příznačné, že tehdy museli loutkáři jezdit na specifické loutkářské festivaly, divadelní přehlídky druhově zcela otevřené byly výjimečné.

byly v šedesátých a sedmdesátých letech optimálním exportním artiklem, na kterém mohl systém demonstrovat, jaká je tady demokracie a svoboda.“⁵¹

Prvotní impuls navštívit mezinárodní festival v Polsku vyšel od tehdejšího ředitele divadla Jana Dvořáka. Vladimír Marek k tomu uvádí: „Dvořák měl spoustu kontaktů od S&H, tak jsme se přes něho dostali na festival v Polsku v Bielsko Bialej (1972) - v té době velice významný festival. To byl vlastně první festival, kam jsme přivezli několik našich inscenací a kapelu. A oslnili jsme celou tamní společnost, která se na tom festivalu pohybovala.“⁵² Tam také divadlo získalo několik kontaktů a zároveň se DRAK stal známým nejen v československé republice, ale doslova v celém světě. Mimo jiné právě na tomto festivalu DRAK poznal francouzskou agentku Liliane Morin. Divadlo s ní uzavřelo smlouvu a po několik let dělala Liliane Morin divadlu agentku ve Francii. DRAK pak zásluhou toho absolvoval dvakrát i třikrát ročně turné po Francii. Na základě kontaktů s jinými agenty z nejrůznějších festivalů začalo divadlo jezdit i do jiných částí světa. Mezi nimi do Švédska (1974), Dánska (1976), USA (1978), Belgie (1979), Velké Británie (1979), Austrálie (1983) a dalších zemí. Festivaly toto divadlo jakoby otevřely světu. Draždáková Marka doplňuje: „DRAK nikdy nenabízel svoje představení, že bychom sami oslovovali nějaká divadla, skupiny, agentury nebo kulturní domy. Vždycky nás někde někdo viděl na nějakém festivalu a na základě toho vzniklo pozvání. Taky ještě druhá věc je důležitá, že se nikdy nedělal speciální zahraniční pořad. Vždycky se říkalo „musí to dobře působit v Čechách, musí to mít vliv na naše diváky, musí to naše diváky zaujmout, a když to bude dobré, zaujme to i cizince. Ale je pravda, že se myslelo na nějaké ty jazykové mutace nebo jak by se to eventuálně dalo dělat. *Šípková Růženka* byla vlastně ideální inscenace pro zahraniční zájezdy. To bylo nádherně jazykově přístupné a ty pasáže, které tam postava inspicienta mluví do mikrofonu⁵³, vždycky v zahraničí namluvil

⁵¹ Tichý, Zdeněk A.: *Přítulnost šilenců*, rozhovor s Josefem Kroftou, *MF Dnes, Reflex* roč. 40, 2000, č. 10, s. 22 – 24.

⁵² Rozhovor s Vladimírem Markem, v archivu autorky, Praha 2011.

⁵³ Draždáková: „...Pak byla legrace na zájezdech, když přišli diváci za panem Pilařem, který toho inspicienta hrál, a začali na něho mluvit, protože si mysleli, že v tom cizím jazyce perfektně mluví. A on jenom zíral, protože ten jazyk samozřejmě neovládal.“

někdo místní. Takže to byl nejdokonalejší způsob. A trochu možná byl i cílený, že jsme to takhle mysleli, že by se to pak mohlo vyvážet ven. Ale všechny ostatní inscenace už ne. Ty byly vysloveně dělané pro Česko, pro české publikum, pro děti.⁵⁴ Vladimír Marek hovoří trochu jinak: „Najezdili jsme toho hrozně moc. Byl to nakonec i jeden z důvodů, proč jsem chtěl tenkrát odejít, protože se dělala spousta věcí napřed v jazykové mutaci. Vznikala představení míněná a priori pro cizinu. My jsme se je opravdu napřed naučili francouzky – Chantal Poullain nám dělala jazykového poradce – a pak jsme se to naučili česky a hráli to tady česky, když jsme se vrátili z toho velkého turné po Francii. To mě přestávalo bavit. To se dělalo, jakože na jistotu, aby tam tomu rozuměli, aby to vzali.“⁵⁵ Možnost cestovat a pracovat v zahraničí byla pro celé divadlo přesto velmi důležitá, zvláště za „normalizace“, bylo to něco, co naše neloutková divadla prakticky vůbec neměla. Josef Krofta Markova slova nakonec potvrzuje: „Nikdy jsme neměli pocit, že děláme v provinciálním divadle. Mnohokrát nás potkalo, že jsme měli premiéru nejprve někde v zahraničí a teprve potom jsme inscenaci přivezli do Prahy.“⁵⁶

Mimo to DRAK aktivně spolupracoval se zahraničními divadly a vznikla tak celá řada pozoruhodných inscenací. V roce 1975 tím byl projekt *Jánošík*, který vznikl ze spolupráce divadla DRAK, Bábkového divadla v Bánské Bystrici a Teatru Marcinek v Polsku. Inscenace se stala prvním mezinárodním projektem v novodobé historii loutkového divadla a v odborných statích se o ní píše dodnes. Další inscenací pak byl v roce 1985 *Mlýnek z Kalevaly* (Cmíral, Klíma, Krofta) s australským divadlem Spare Parts Puppet Theatre Pert nebo roku 1988 česko – dánská (Odense Theatre) inscenace hry L. Kundery a M. Klímy *Královna Dagmar*. Na základě tohoto DRAKovského směřování byl roku 1992 založen při divadle DRAK Mezinárodní institut figurálního umění^{57/58}.

⁵⁴ Rozhovor s Janou Dražďákovou, v archivu autorky, Hradec Králové 2011.

⁵⁵ Rozhovor s Vladimírem Markem, v archivu autorky, Praha 2011.

⁵⁶ Tichý, Zdeněk A.: *Přítulnost šilenců*, rozhovor s Josefem Kroftou, *MF Dnes, Reflex* roč. 40, 2000, č. 10, s. 22 – 24.

⁵⁷ **Mezinárodní institut figurálního divadla:** Pochopením rady města Hradce Králové se ho podařilo založit 14.12. 1992 jako dceřinou organizaci Divadla DRAK. Je to aktivita úzce propojená s činností a funkcí divadla,

6. DRAK v době „normalizace“

Divadlo se v dobách své největší slávy bohužel setkal nejen s nebývalým ohlasem u nás i v zahraničí, ale i s prokletím a hrůzou těchto let – s totalitním režimem s tzv. normalizací. Marek vzpomíná na tato, více než nevlídná léta: „ 70. léta – normalizace - byla příšerná. A DRAK pořád jezdil na západ. Komunisti v Hradci byli samozřejmě mnohem hrůznější než celý ÚV KSČ. Hradecký KV KSČ byla banda příšerných holomků, kteří pořád hledali záminku, jak nás zničit, jak zrušit naše divadlo. A my začínali být velmi slavné divadlo. Oni na to šli vždycky přes to, že jsme uvedli nějakou inscenaci, která jim nevoněla a tak nám řekli, že si stěžovaly učitelky. To bych mohl pokračovat do nekonečna, co si vymýšleli za hlouposti.“⁵⁹

Divadla se v totalitních dobách často schovávala za nejružnější divadelní formy a především pak za nejružnější metaforizace, které se staly pro zasvěcené jakýmsi tajným jazykem. Nejinak tomu bylo i v DRAKu, který se svým bojem proti cenzuře ukryl mezi legendy, mýty a pohádky. Tyto žánry totiž jako jedny z mála minulý režim toleroval, aby tak demonstroval svůj vztah k tzv. lidovým hodnotám. Je samozřejmé, že divadlo svými inscenacemi, byť šlo o pohádky, režim i tak jistým způsobem provokovalo. Přesto DRAK tehdejším systémem nebyl ideově příliš omezován, jakkoli jistá míra autocenzury byla tehdy zcela samozřejmá. Jak uvádí Krofta: „ Hrál se pro děti a nebezpečí, že by se tu vylíhla nějaká ideologická diverze, nehrozilo.“⁶⁰

Dražďáková dovysvětluje: „Ono taky *Popelku*, *Zlatovlásku* nebo *Šípkovou Růženku* těžko může někdo omezit. Když je dáte na dramaturgický plán, tak nemůže nikdo nic

ale umělecky a koncepčně nezávislá na limitujících aspektech, které působí a bezpochyby budou působit, na uměleckou tvorbu v běžném divadelním provozu. Aktivita, která umožní setkávání divadla DRAK se zahraničními umělci či školami - a naopak - zahraničních divadel, umělců a škol s Divadlem DRAK a divadelní fakultou AMU.

⁵⁸ Jeho prvním výsledkem byla Kroftova inscenace *Babylonská věž* (Autoři: Krofta, Klíma, Matásek; Na projektu spolupracovali: DRAK, Mezinárodní institut figurálního divadla HK, DAMU Praha, Institut International de la Marionette Charleville – Mézières Francie, 1993) v provedení zahraničních účastníků kurzů Institutu.

⁵⁹ Rozhovor s Vladimírem Markem, v archivu autorky, Praha 2011.

⁶⁰ Tichý, Zdeněk A.: *Přítulnost šilenců*, rozhovor s Josefem Kroftou, *MF Dnes, Reflex* roč. 40, 2000, č. 10, s. 22 – 24.

proti tomu mít. Takže velké omezení tady nebylo. Ale samozřejmě, že byl Jan Dvořák vždycky ve střehu a dokázal to nějakým způsobem všechno pohlídat.“⁶¹

Divadlo bylo režimu trnem v oku spíš tím, že v uměleckém souboru DRAKu a především ve vedení divadla nebyl ani jeden člen KSČ. Nikdo, kdo by se upsal na jakoukoliv spolupráci nebo udávání svých kolegů z nelegální protisocialistické činnosti. Jana Draždáková říká: „V souboru DRAKu žádný komunista nebyl. Jan Dvořák nikdy komunista nebyl a ani mu to nehrozilo. Měli jsme tady jednoho ekonoma, který byl straník, ale byl to absolutně neškodný člověk, který docházel do té jejich buňky do činohry (Divadlo Vítězného února v Hradci Králové, pozn. S. K.), kam patřil a pravděpodobně tam něco vykládal o divadle, ale myslím, že nikdy nic závažného. Ono nebylo ani co závažného vykládat, protože se tady v podstatě nic, co by se jim hodilo, nedělo. Podtexty, které se v našich inscenacích občas objevily a divadlo, které jsme vlastně mysleli trochu jinak, nikdo nebezpečný nikdy nepocítil. Spíš to pocítil divák. Ten odhalil, že režisér a soubor v onom představení na něco poukazuje, do něčeho šťouchá. Projevilo se to potleskem nebo ohlasem publika. Ale protože jsme zas nebyli v Hradci Králové v takovém středu zájmu, aby na každé takové představení chodili nějakí politici nebo kritika, tak se to v podstatě nikdy nedostalo na politickou veřejnost, že je to tak a tak. Věděli to diváci, a proto sem chodili rádi. Byla tady taková nádherná nekomunistická oáza klidu a míru. DRAK byl taková Mekka Hradce Králové, kam se utíkali všichni tihle lidé. Naštěstí to nikdo z místních politiků tenkrát neobjevil.“⁶²

Divadlo DRAK tak bylo v Hradci Králové jakousi klidovou zónou, kde se v klubu divadla po představení scházelo množství umělců a lidí, aniž by se báli cokoliv říct. Dělali se jazzové večery a různé besedy po představeních. Přitom stačilo málo a divadlo by bylo zrušeno. Marek popisuje situaci v Hradci Králové takto: „Oni o tom věděli, že jim to v tomhle čistém divadle jen tak neprojde, že vždycky budeme na té druhé straně. A proto se s tím nakonec smířili, že nás nechali být, ale udělali si z DRAKu jakousi turistickou kancelář. Na KV KSČ byl doslova poradník a „turisté“ z KV KSČ s námi jezdili jako stranický dozor na každý zájezd. Zpravidla pak ten

⁶¹ Rozhovor s Janou Draždákovou, v archivu autorky, Hradec Králové 2011.

⁶² Rozhovor s Janou Draždákovou, v archivu autorky, Hradec Králové 2011.

vyslanec udělal nějaký problém na hranicích, třeba někde pašoval něco schovaného, co se nesmělo přes hranice vozit. U nás v souboru nic takového samozřejmě nikdy nenašli, protože jsme věděli, o co jde, a že je to zbytečné dělat divadlu problémy. Protože to by nebyl jen problém jednotlivce, ale problém pro celé divadlo a byl by to pro komunisty samozřejmě důvod naše divadlo zavřít. Takže jsme samozřejmě museli být čisti a my čisti byli.“⁶³

Dražďáková vzpomíná i na to, jak se snažili komunisté divadlu ublížit alespoň tak, že mu zakázali vycestovat na zahraniční zájezd. „Někdo od nich, nějaký funkcionář, se tenkrát rozhodl, že smluvený zájezd nebude, protože „zlobíme“. Každý ten zájezd musel být samozřejmě schválený – jednak nějakým tím krajským úřadem a pak stranickými orgány a tak dále, než jsme vůbec mohli začít jednat. Na to ovšem pěkně doplatili, když zastupitelské úřady zemí, do kterých jsme byli pozváni (Austrálie a Švédsko) a kam jsme takzvaně nesměli jet, tvrdě zatlačily na naše ministerstvo kultury a nakonec se nasmlouvované zájezdy všechny uskutečnily. A „ti“ tady museli couvnout, aby nedošlo k mezinárodnímu skandálu. Nemohli zkrátka způsobit ostudu státu, aby nám něco zakázali. Aby to nebyla mezinárodní ostuda. Navíc se vždycky nějaký funkcionář přidal a jel s námi, aby poznal svět. Nakonec byli rádi, že vycestují za cizí peníze. Po té události byl pak už se zákazy klid.“⁶⁴

V roce 1978 divadlo nastudovalo inscenaci *UNIKUM – dnes naposled*⁶⁵ (oficiálně k 60. výročí VŘSR – všechna československá divadla musela k tomuto výročí povinně něco uvést). Byl to první krok k politickému divadlu. Dražďáková o tendencích DRAKu dělat politické divadlo mluví takto: „My jsme to divadlo takto mysleli a tak ho i dělali. Ale bylo to takové skryté politické divadlo. Dá se to na spoustě inscenací poznat (*UNIKUM, dnes naposled, Píseň života*). To byly všechno věci, které zdánlivě mluvily pro socialismus, ale bylo to úplně obráceně a divák to samozřejmě pochopil. Takže třeba v *UNIKUM* (to bylo v podstatě o velké říjnové revoluci) byla hlavní postava Naděždy, která znamenala naději, která vlastně nakonec zvítězila. *Píseň života* od Švarce to je vlastně taky o násilí a pro diváka bylo evidentní,

⁶³ Rozhovor s Vladimírem Markem, v archivu autorky, Praha 2011.

⁶⁴ Rozhovor s Janou Dražďákovou, v archivu autorky, Hradec Králové 2011.

⁶⁵ **Režie:** Josef Krofta, **autor:** J. Plachetka a kolektiv divadla, **výprava, loutky, kostýmy:** Petr Matásek, **hudba:** Jiří Vyšehrad, **pohybová spolupráce:** Zdeněk Říha; premiéra 5.5. 1985; počet repríz: 136+

kdo to násilí vytváří.“⁶⁶ Inscenační záměr dělat v DRAKu politické divadlo potvrdila další inscenace v pozdějších letech. Tou byla v roce 1985, Janou Draždákovou zmíněná, *Píseň života* Jevgenije Švarce. Vladimír Marek na tuto inscenaci a nejen na ni vzpomíná takto: „Krofta měl nesmírnou úctu k tématu a ctil žánr. Uměl udělat komedii, ale také uměl jít na vážno. Ačkoliv tvrdil, že to neumí s herci, tak uměl. Naše dohody byly rychlé. Na mrknutí oka. Dělali jsme tenkrát slavnou *Píseň života*⁶⁷, inscenace, kterou jsme dostali k VŘSR, k oslavám Velké říjnové socialistické revoluce. Klíma vybral sovětskou hru *Drak* (J. Švarc). Vyškrtalo se to, představení trvalo padesát minut a bylo nesmírně mrazivé. Já tam hrál dvojroli – hrál jsem Draka – to byl takový divný „esesák“ s širokými rameny se světlým obličejem a se zrcátkem (to jsem si vymyslel), abych chytal odraz bodových reflektorů (vražedná zbraň-laser v jeho ruce). Pak jsem hrál ještě starého purkmistra.“⁶⁸ My jsme samozřejmě věděli, o co v té hře jde. O co tam doopravdy jde, tak jsme najednou byli se zkoušením hrozně rychle hotoví. Najednou jsme měli ještě asi deset dní a my byli hotoví. Věděli jsme, že se ta inscenace už nemusí dopilovávat a Krofta měl najednou čas pracovat s herci, pracovat na detailech. A jak to uměl, panečku!. On dokonale vycítil falešnost, kde to chce gradaci, kde zas ubrat, protože jsme to hráli hodně na mikrofony, takže jsme si mohli dovolit být velice intimní. Nebyla pravda, že by Krofta neuměl s herci. To tenkrát lhal. On několikrát dokázal, že to umí velmi dobře. Krofta je jedním z těch mála režisérů, který na první čtené zkoušce řekne, o čem si přeje, aby to bylo, a o čem to bude. A ono to tak pak opravdu je. Postupně se to během zkoušek rozkrývá a objevuje a nakonec to tam je. To je magické a fascinující. Krofta dokonale ovládá umění imaginace a přesný timing.“⁶⁹

Aby divadlo na chvíli utišilo snahy tehdejšího režimu o zrušení divadla, rozhodl se DRAK v 80. letech založit ZO SSM (Socialistického svazu mládeže, což byla organizace v ČSSR sdružující mladé lidi ve věku 15–35 let, fungující mezi lety 1970 až 1989. Organizace byla řízená a spravována KSČ). Marek na toto období

⁶⁶ Rozhovor s Janou Draždákovou, v archivu autorky, Hradec Králové 2011.

⁶⁷ **Režie:** Josef Krofta, **autor:** kolektiv divadla, **dramaturgie:** M. Klíma, **výprava, loutky, kostýmy:** Petr Matásek, **hudba:** Jiří Vyšohlíd, **pohybová spolupráce:** Zdeněk Říha; premiéra 13.2. 1977; počet repríz: 100

⁶⁸ Vladimír Marek: „Toho jsem hrál hrozně rád a za obě role jsem dostal Skupovu cenu.“

⁶⁹ Rozhovor s Vladimírem Markem, v archivu autorky, Praha 2011.

vzpomíná takto: „My jsme ten svaz založili hlavně kvůli Dvořákovi, kterého chtěli odstranit z ředitelského místa. Proto jsme to s Kroftou udělali. Bylo to v době, kdy bylo možné tam být pouze do třiceti-pěti let a nám všem bylo asi během půl roku třicet-pět let, takže jsme všichni vystoupili, a tím to skončilo. To jsme tenkrát udělali pro Honzu Dvořáka i pro Pepu Kroftu. To byla jediná stranická činnost, kterou divadlo DRAK kdy vykázalo. To byla jediná vědomá spolupráce s režimem. Udělali jsme to, abychom se toho během jednoho roku zbavili.“⁷⁰

Je samozřejmé, že snahy tehdejšího režimu o získání někoho ze souboru pro své zájmy byl neutuchající. Největší zájem byl především o Josefa Kroftu a Jana Dvořáka, jakožto předních lidí souboru a celého divadla. Ani ostatní se zájmu KSČ nevyhnuli. Marek na toto období vzpomíná: „Samozřejmě, že nás lákali do strany. Neznám na tuto nabídku lepší odpověď, než vlídné neosobní: Ne, nechci, děkuji. Jednou nás dokonce tři demonstrativně sebrali přímo v divadle na zkoušce a odvezli. Na každého něco měli. Krofta mi dal potom pár dní volna, protože jsem se zhroutil. To bylo poprvé. Velmi se o to snažili nás dostat. Dělali proto všechno možné, ale tak nám to nějak nemohli dokázat. Samozřejmě, že na každého z nás se snažili něco najít, aby ho mohli zmáčkнуть a přinutit alespoň ke spolupráci. Já jsem byl na seznamu homosexuálů – takže samozřejmě jsem tam byl velice často. Pokaždé jsem věděl, že to zkrátka musím vydržet, že se nesmím vzdát. Ale samozřejmě, že jsem se bál, všichni se tenkrát báli.“⁷¹

Po čase se snahy KSČ o infiltraci do souboru utišily, když po odchodu Jana Dvořáka na místo dramaturga a uměleckého šéfa dosadili do vedení divadla komunistu Miroslava Lukuvku, dosavadního ředitele jedné hradecké základní školy. Tehdejší tajemnice divadla Jana Draždáková na jeho dosazení vzpomíná takto: „To byl vlastně dosazený ředitel, který dostal za úkol založit tady stranickou buňku. To byl jediný úkol, který měl, jinak nic jiného vlastně nedělal. Akorát se o to neustále snažil, ale snažil se zcela marně.“⁷² Lukuvka podle slov Marka i Draždákové nikomu neškodil natož, aby někoho udával či perzekuoval. „Nikomu neškodil, nikoho nikdy neudal. Byl

⁷⁰ Rozhovor s Vladimírem Markem, v archivu autorky, Praha 2011.

⁷¹ Rozhovor s Vladimírem Markem, v archivu autorky, Praha 2011.

⁷² Rozhovor s Janou Draždákovou, v archivu autorky, Hradec Králové 2011.

rád, že tam je a vlastně nás měl hrozně rád. My si z něj nic nedělali a jednali s ním na rovinu. Rozhodně to nebyl zlý člověk.“⁷³ Nutno dodat, že na stranické půdě často za divadlo odvážně „lámal kopí“.

Josef Krofta se k tehdejším totalitním snahám divadlo zrušit vyjadřuje ve své studii takto: „Loutková divadla se v té době stala pro některé z nás relativně bezpečným útočištěm. Pokud ovšem tvůrčí neklid těchto divadel nepřekročil povolené meze umělecké výpovědi. Vzhledem k tomu, že divadlo DRAK tyto meze, zejména pod vedením ředitele Jana Dvořáka, překračovalo zcela programově, byla nutná jak neobyčejná ředitelská diplomacie, tak metaforizace sdělení inscenátorů, tedy i režiséra.“⁷⁴

7. Josef Krofta a nástin jeho inscenačního principu

Zlatá éra DRAKu je spojována v tomto divadle s tvůrčím obdobím jeho dvorního režiséra Josefa Krofty. Byl to právě on, kdo se nebál ve svých inscenacích používat nových postupů společně s tradičními. Kdo naplno rozvedl souhru odkrytého herce a loutky. Krofta se v tomto divadle ocitl v době, kdy bylo přáno těmto menšinovým divadlům, protože jim nebyla přikládána tak silná působnost na veřejnost. Krofta se dokázal chopit příležitosti a vytvořit z okrajového divadelního žánru jistý fenomén. Byl jedním z těch, komu se přičilo dělat divadlo pouze a jen pro děti. Nechtěl krnět v klasických loutkových scénách s „Kašpárkem a čerty“, ale naopak světu dokázat jak silný má loutka potenciál. Krofta začal vytvářet inscenace, které byly pro mnohem širší věkový okruh diváků. Loutka pro něj byla ve svém smyslu nenahraditelná a kolikrát na scéně mnohem silnějším prvkem než herec. Karel Makonj se ve své studii *Od loutky k objektu* zmiňuje o Kroftovu vztahu k loutkám: „Krofta loutky nikdy nezbavuje jejich naivity, primitivity, poetičnosti. Loutky v jeho

⁷³ Rozhovor s Vladimírem Markem, v archivu autorky, Praha 2011.

⁷⁴ Krofta, Josef: *Loutkářství, součást vývoje moderního divadla*, Praha, acta academica 93 – bulletin pro teoretickou a vědeckou činnost AMU, 1996, s. 72 – 77.

inscenacích vystupují a hrají v kontrastu k mašinérii světa.(...) Jeho loutky nepřijímají ani složitou psychologii dospělých ani složitost, přetechnizovanou a chlad moderní civilizace. (...) Pro Kroftu jsou loutky krajinou soukromých vztahů, erotiky. To co má zůstat v jeho inscenacích čisté, svěřuje loutkám, loutky nešpiní ani nekazí závažnou společenskou problematikou.⁷⁵

Zároveň dokázal, že loutka viditelnému herci dokáže být partnerem, a že záměrná viditelnost herce na jevišti není nežádoucí ba naopak. Dokázal, že souznění herce s loutkou dokáže vytvářet neuvěřitelně empaticky silnou dvojici vytvářející situace a vztahy, které by samotná loutka, a nakonec i samotný herec nikdy nevytvořil. Zároveň nikdy nepovažoval a nepoužíval loutky jako jakousi náhradu za herce a současně nezakrytého herce jako záplatu něčeho, co by loutka fyzicky nebo i psychicky nezvládla, nebo dokonce jako zástěrku pro loutkářské neumětelství. Jak píše Klíma ve své práci o Kroftovi: „Krofta bezpochyby velmi výrazně uplatnil nový druh vztahu mezi loutkou a jejím animátorem. V rozhovoru pro londýnský časopis *Animation* v září 1991 řekl, že spatřuje zásadní rozdíl mezi pojmy manipulace (používaným především ve Francii) a animace: „Animovat neznámá pohybovat, ale dávat duši – od latinského slova anima. To je neobyčejně významné. Vdechnout předmětu duši není totéž, co udělat perfektní kopii něčeho. Dobrý animátor není ten, kdo dokáže, aby loutka nabrala kousek špagety na vidličku a natočila ji. To je řemeslo, zatímco umělec nás přesvědčí, že každá věc, které se dotkne, je živá a obdařená duší, že má svou vlastní duši a že ji animátor právě objevil a probudil k vlastnímu životu. Toto Kroftovo krédo je v podstatě základem jeho hledání vazeb mezi herci a loutkami ve všech myslitelných variacích a podobách.“⁷⁶

Kroftovo umění spočívalo i v přenesení spontánní hravosti herců na jeviště a diváky. Herci se ve společném prostoru dokázali pod jeho vedením plně oddat hře. Přičemž ona hravost nevznikala pouze ve složce herecké, ale ve všech součástech inscenace. Zásahu na tom má nepochybně i vynikající výběr herců a ostatních lidí do tvůrčího a inscenačního týmu. Lidí, kteří jsou svým způsobem ve svém nitru malými

⁷⁵ Makonj, Karel: *Od loutky k objektu*, Praha, Pražská scéna, 2007, s. 59.

⁷⁶ Klíma, Miloslav, Makonj, Karel a kol.: *Josef Krofta – Inscenační dílo*, Praha, nakladatelství Pražská scéna, 2003, s. 115.

děťmi. Lidé, kteří jsou kdykoliv a se záplavou nejrůznějších nápadů ochotni si hrát „na“ a tuto hru společně dovést do smysluplné formy, která je pak prezentována divákům. Krofta má jistě zásluhu na neustálém obnovování a podněcování souboru novými nápady a podněty.

Klíma se ve své knize *Josef Krofta, inscenační dílo* zmiňuje o dalším výrazném rysu Kroftovy tvorby. Je to „úporná snaha vyhnout se jakémukoliv popisu, reprodukci, mechanické pravděpodobnosti v jevištní situaci, ale hledat vytrvale a někdy i zarputile opis, ještě lépe metaforu.“⁷⁷ Jedním z důvodů, proč Krofta tolik používal ve svých inscenacích metaforu je jistě doba, ve které tvořil. Především je to ale proto, že je Krofta loutkářem v nejniternějším smyslu slova. Jak popisuje Klíma: „Plně totiž chápe loutku či předmět jako jeden od druhého neoddělitelný díl jevištní postavy, jako jednu její složku. Loutce dává Krofta maximální prostor, dokonce ho pro ni vytrvale hledá. (...) Zastává zásadu, že loutka musí být použita jen tehdy a tam, kde bude plně funkční a kde prokáže, ještě lépe dokáže to, co nelze očekávat a vyžadovat od herce.“⁷⁸

Krofta zajímavým způsobem pracuje i s textem. Text je pro něj jevištním materiálem. Jak píše Česal: „Teprve ve styku s hercem, loutkou, dekorací, scénickým prostorem a hudbou se pro něho doposud mrtvá litera mění v živoucí akci, pohyb, podívanou. Jedná s textem jako materiálem jevištním, proto vystačí i s textem, který obsahuje bohaté kolizní situace a pouze telegrafický dialog, aby rozpoutal vpravdě velké divadlo. Nebo dokonce může dospět k momentu, kde literární složka je dílem kolektivním a vyrůstá vlastně až na jevišti.“⁷⁹

Nesporná zásluha na úspěších DRAKovských inscenací patří Josefu Kroftovi i za umění spojit herce a ostatní tvůrce v jednotný, navzájem se inspirující tým. Soubor na jevišti vždy působil jako jednotné těleso, které na sebe navzájem slyší a dokáže se doplňovat. Krofta měl jistě na výběr herců i spolupracovníků nesmírné štěstí a bez kohokoliv z nich by nebyl tehdejší DRAK DRAKem. Jana Draždáková na až magické

⁷⁷ Klíma, Miloslav, Makonj, Karel a kol.: *Josef Krofta – Inscenační dílo*, Praha, nakladatelství Pražská scéna, 2003, s. 115.

⁷⁸ Klíma, Miloslav, Makonj, Karel a kol.: *Josef Krofta – Inscenační dílo*, Praha, nakladatelství Pražská scéna, 2003, s. 115.

⁷⁹ Česal, Miroslav: *Být na špičce není vůbec jednoduché*, in sb.: *DRAK - U příležitosti 25. výročí založení divadla*, Hradec Králové, Východočeské divadlo DRAK, Hradec Králové, 1983, s. 6.

spojení tak tvůrčích lidí v jednom jediném divadle vzpomíná takto: „To je právě obrovská výhoda DRAKu. On už to v podstatě začal tenkrát Matoušek, že dokázali všichni ti ředitelé přivést ty nejlepší lidi, kteří v té době existovali. To už začal Jiří Středa, pak Mirek Vildman no a pak následně přišel Krofta, Matásek, předtím Kalfus a výborní herci. DRAK měl zkrátka štěstí a nebylo to jenom štěstí, byla to zásluha ředitele Dvořáka v té době (i těch předchozích), že skutečně nejlepší kumštýři v tomto oboru, kteří existovali, přišli do DRAKu. A tím pádem šel DRAK nahoru. To je téměř ojedinělá záležitost, protože každé takové divadlo udělá několik dobrých, vynikajících anebo výjimečných věcí a tu a tam něco nebo někdo zasvítí. V DRAKu to ale bylo pořád. Ono je to strašně těžké, je to nejtěžší udržet divadlo na špici. Klesá se hrozně rychle a stoupá se taky docela dobře, ale udržet se, to je hrozně těžké.“⁸⁰

Vladimír Marek vzpomíná, co se v DRAKu naučil: „V DRAKu jsem se naučil disciplíně, vědomí tvořivosti, hravosti a vědomí obrazu, vědomí díla. Divadlo DRAK mě odnaučilo hvězdným manýrám a zbytečným ambicím. Naučil jsem se, že musíme hrát společně, že musíme udržet stejný rytmus stejné tempo, jinak to bude k ničemu. Jinak se představení rozsype a nebude mít smysl.“⁸¹

Je nepochybné, že se Josef Krofta do českého a vůbec světového divadla zapsal tlustým zlatým písmem. Po čase začal sám jezdit do světa režírovat, ale také dělat nejrůznější loutkové workshopy. Zároveň učí na DAMU, kde je od roku 1990 šéfem katedry alternativního a loutkového divadla. Tím vším Krofta předává své umění dál a vychovává a ovlivňuje tak pro loutkářský svět nové a nové generace umělců.

⁸⁰ Rozhovor s Janou Draždákovou, v archivu autorky, Hradec Králové 2011.

⁸¹ Rozhovor s Vladimírem Markem, v archivu autorky, Praha 2011.

8. Pokus o rekonstrukci nejzásadnějších inscenací divadla DRAK v sezónách 1973 – 1982

8. 1. Jak se Petruška ženil⁸² – 1973

„Naše podívaná nezklame vaše očekávání! Petruška to zase vyhraje!“⁸³

Tato inscenace navazovala z hlediska tématu a stylu (stejně jako předchozí *Faust* - 1971 v režii Matěje Kopeckého a následující Kroftův *Enšpígl*⁸⁴ na tradiční formy loutkového divadla, tentokrát maňáskového. Pod textem, který čerpá ze staroruských lidových motivů, je podepsán Zdeněk Říha a jako dramaturg Marie Tůmová. Milan Cikánek ve své recenzi píše: „Text se podobá hrubým čepům dřevěných soukolí, v nichž muselo být vše jednoduché, aby stroj pracoval.“⁸⁵ Postava Petrušky vychází z ruského loutkového divadla 18. a 19. století. Čím je pro Angličany postava Punche, pro Francouze Polichinelle (popř. Guignol), pro Italy Pulcinella, Němce Hans Wurst a pro nás Kašpárek, tím je pro Rusy Petruška. Petruška je v příbězích jakýsi lidový mluvčí, hrdina ulice, který reaguje a potýká se s drobnými i zásadními problémy společnosti. Je často bit, šizen, pronásledovaný policií, vysmíváný i zamilovaný. Základní příběh o tom, jak Petruška vyzraje díky své prostotě a vrozené dobrotě na zlého kupce a získá jeho peníze i neteř, byl rozveden do několika výstupů. Pro správný tempo-rytmus i udržení pozornosti diváků (a hlavně dětí) bylo tedy velmi důležité stupňování atmosféry těchto drobných scének.

Premiéra inscenace byla v roce 1973, a to pod širým nebem na Loutkářské Chrudimi v přírodní dekoraci trávy a bříz. Další reprízy se už odehrávaly v interiérovém nebo exteriérovém divadelním prostoru. Scéna a loutky, přesněji maňásci

⁸² **Režie:** Josef Krofta, **autor:** Zdeněk Říha, **dramaturgie:** Marie Tůmová, **výprava a loutky:** Pavel Kalfus, **hudba:** Jiří Vyšohlíd, **pomocná režie:** Zdeněk Říha, **obsazení:** Zdeněk Říha, Marie Tůmová; premiéra 25. 5. 1973; počet repríz: 208+

⁸³ Tůmová, Marie: Program „*Jak se Petruška ženil*“, Hradec Králové, Východočeské divadlo DRAK, 1973.

⁸⁴ **Autor:** J. Bártek, *Enšpígl*, DRAK 1974.

⁸⁵ Cikánek, Milan: *DRAK*, Scéna 2, 1977, č. 7-8, s. 11.

byli dílem Pavla Kalfuse⁸⁶. Přírodní scénu nahradil v divadle Kalfus několika stylizovanými břízkami a na scénu postavil dřevěný domek se stříškou na vysokých kulech. Ten sloužil hercům jako paraván (kulisa je kryla od pasu nahoru). V oknech domku se odehrávaly všechny loutkové scény. Celek byl vlastně jakýmsi exteriérovým maňáskovým divadlem. P. Pavlovský se v tehdejší *Tvorbě* vyjadřuje takto: „Všechny činoherní akce mimo toto divadélko jsou vedeny důsledně v rovině kočovného divadla.“⁸⁷ Kostýmy herců byly laděny ve stejném duchu jako scéna. Herci měli dřevé kalhoty, válenky, klapky na uších a beranici, se kterou na začátku představení obcházel a vybírali od diváků vstupné.

Představení vycházelo z jednoduchého inscenování a z hereckého projevu odvolávající se do jisté míry na tradiční vzory. Inscenátoři se snažili podle historických prací ruských badatelů⁸⁸ evokovat náladu a atmosféru představení lidových loutkářů, byl použit princip pouličního - jarmarečního divadla. Henryk Jurkowski ho líčí ve své studii těmito slovy: „Tvoří ho herci těsně spojení s publikem, vyvolávají v život postavy, které ještě umocňují svým vlastním chováním: povídají si s nimi, prožívají společné radosti i trápení.“⁸⁹

Jeviště ovládali tři herci. Jak je uvedeno v programu, v této inscenaci hráli všichni inscenátoři (tedy autor a pomocný režisér Zdeněk Říha, dramaturgyně Marie Tůmová, kterou brzy alternovala Jana Černíková – Ptáčková - odehrála většinu repríz - a autor hudby Jiří Vyšohlíd), kromě režiséra Josefa Krofty a výtvarníka scény a loutek Pavla Kalfuse.⁹⁰ Hlavní postavu - Petrušku interpretoval herec a zároveň autor hudby Jiří Vyšohlíd. Interpretaci této loutky neměl zrovna snadnou. Pro postavu Petrušky je totiž charakteristické, že je němý a jediným zvukovým projevem je pouze pískání přes takzvaný piščík. Přesněji řečeno herec, který tuto loutku „mluví“, nepoužívá verbální projev, ale pouze jakési intonační náznaky přes zmíněný piščík, který má tento herec v ústech. I přes tento verbální handicap ovšem diváci Jiřímu Vyšohlídovi výborně

⁸⁶ **Loutky a dekorace vyrobili:** Milena Černá, Jaroslava Chalupová, Taťána Polická, Ladislav Trubač, Jaroslav Doležal a Pavel Kohout.

⁸⁷ Pavlovský, Petr: *Umění pro všechny*, Tvorba, Praha, 1978, č. 27.

⁸⁸ Tůmová, Marie: Program „*Jak se Petruška ženil*“, Východočeské divadlo DRAK, 1973, Hradec Králové.

⁸⁹ Jurkowski, Henryk: DRAK a evropská avantgarda, in sb: *30 let divadla DRAK 1958-1988*, Hradec Králové, Východočeské divadlo DRAK, 1988, s. 10.

⁹⁰ Tůmová, Marie: Program „*Jak se Petruška ženil*“, Východočeské divadlo DRAK, 1973, Hradec Králové.

rozuměli⁹¹ a jemu se tak podařilo zaujmout, rozesmát i dojmout. V tehdejší *Pochodni* se psalo doslova toto: „Vyšohlíd tento malý hudební nástroj zvládl dokonale, stejně jako svojí loutku. Tedy vše, co mohla pohybově a výtvarně poskytnout. Výsledkem bylo, že jeho Petruška dokázal takřka nemožné – vnuknout divákovi pocit oživé tváře, hněvu i radosti, smíchu i pláče.“⁹² Ostatní role⁹³, tedy všechny Petruškovy partnery (až na slečnu Bublinušku) ztvárnil Zdeněk Říha. Ten předložil divákům neobvykle široký rejstřík výrazových prostředků. Jeho Belzeblb fascinoval diváky svou nezvyklou intonační linií. V recenzi, kterou Jan Císař napsal po 73. Skupově Plzni ho popisuje takto: „Belzeblb je neopakovatelným typem, evokací dětsky roztomilého světa pohádek, protože vznikl hlasový gestus nezátížený přemírou detailů, ilustračních podrobností, symbolických významů.“⁹⁴ Cikán byl zas samostatnou etudou bavící diváky svou podivnou slovenštinou. Každá z jeho rolí oplývala jiným kouzlem a zachovala si svou celistvost i odlišnost. Zdeněk Říha dokázal velice přesně a ostře odlišovat hlasový i pohybový projev jednotlivých postav. Aniž by chtěl kdokoliv snižovat výkony dalších dvou herců na jevišti, v tehdejších kritikách jeho výkon takřka přebil výkony ostatních. V *Pochodni* se psalo: „Perfektní odlišení hlasové a pohybové charakteristiky, mistrnou loutkohereckou práci, humor a poezii, to vše předvedl Říha s jistotou a elegancí vlastní.“⁹⁵ V recenzi, P. Pavlovského se dočteme: “Scény doktora s policajtem, cikána s koněm a vrchol vrcholů – modrého čerta, jsou prostě nezapomenutelné. Diváci opouštějí hlediště zchváceni smíchem a repliky čerta Belzeblba se ozývají ještě na ulici.“⁹⁶

Hercům královéhradeckého DRAKu se podařilo dokonale předvést své animační mistrovství, smysl pro humor, rozehrávání gagů i svou neskrývanou radost ze hry.

Atmosféru kočovného divadla výborně dotvářely hudba a písničky ve stylu ruských lidovek, interpretované přímo herci na jevišti. Ti se také sami doprovázeli na

⁹¹ Anonym: *Petruška na jevišti DRAKu*, Pochodeň roč. 65, 1976, s. 5.

⁹² Anonym: *Petruška na jevišti DRAKu*, Pochodeň roč. 65, 1976, s. 5.

⁹³ Doktor Fidibus, bohatý nápadník Bublinušky, cikán, kůň, kupec Pantělejmov, policajt, čert.

⁹⁴ Císař, Jan: *Skupova Plzeň 73*, Čs.loutkař roč. 23, 1973, č. 6.

⁹⁵ Anonym: *Petruška na jevišti DRAKu*, Pochodeň roč. 65, 1976, s. 5.

⁹⁶ Pavlovský, Petr: *Umění pro všechny*, Tvorba, Praha, 1978, č. 27.

kytaru (Z. Říha) a akordeon (J. Vyšohlíd autor hudby). V recenzi P. Pavlovského v tehdejší *Tvorbě* se psalo: „... jadrný lidový humor inscenace tvořivě uchopila, znásobila a rozvinula až do poloh humoru tzv. černého a do detailně propracované klauniády. Představení jsou uváděna jako pouťová podívaná... V rychlém sledu profesionálně dokonalých čísel, prováděných až s virtuózní suverénností, je vedle cirkusu zřejmá i inspirace němým filmem. Humor všech kalibrů, od drastického až po intelektuální, plně ovládá divadlo. Tempo je až příliš rychlé, herci nenechají diváky vysmát, a tak často expozice dalšího gagu zaniká ve smíchu po předešlém.“⁹⁷

Hra na jarmareční představení s důrazem na nezbytnost upoutat pozornost byla bezpochyby motorem i zdrojem pro sérii spontánních nápadů celého inscenačního týmu včetně scénografa (Pavel Kalfus) a muzikanta (Jiří Vyšohlíd). Inscenační proces byl spíše než obvykle úsporným hledáním nápadů bolavou, ale živou selekcí navršených variant a příležitostí, což bylo na představení zjevně vidět. Prosazoval se dojem, že herci ukazují jen ty nejpovedenější varianty, a že jich mají v zásobě nespočet.⁹⁸

E. Kolár se k inscenaci vyjadřuje slovy: „Jediné výtky vůči „Petruškovy“ lze nalézt v interním rozboru inscenace“⁹⁹. Jak uvádí ve své práci Barochová: „Je zde vytýkána neorganičnost jednoho z písňových textů (Cesta daleká), která dle autora neladí s postavou „interpreta“ – Doktora Fidibuse. Rozpor je ve faktu, že „nejbohatší ženich v celém světě“ (rovněž Doktor.Fidibus) prohlásí policajtovi, že nemá peníze a raději se nechá zavřít. Poslední výtka tvrdí, že „...do výborného komediantsky nevázaného úvodu ke hře /.../ je vloženo nesourodé historické poučení o tom, kdo to byl a je Petruška,...“¹⁰⁰ přestože poměrně rozsáhlá informace na toto téma je obsažena už v divadelním programu.“¹⁰¹ To je ovšem u inscenace, určené především dětem, výtka zcela nemístná.

⁹⁷ Pavlovský, Petr: *Umění pro všechny*, Tvorba, Praha, 1978, č. 27.

⁹⁸ Klíma, Miloslav, Makonj, Karel a kol.: *Josef Krofta – Inscenační dílo*, Praha, nakladatelství Pražská scéna, 2003, s. 102.

⁹⁹ Kolár, E.: *Interní hodnocení, složka Jak se Petruška ženil*, 1976, archiv divadla DRÁK.

¹⁰⁰ Kolár, E.: *Interní hodnocení, složka Jak se Petruška ženil*, 1976, archiv divadla DRÁK.

¹⁰¹ Barochová, Věra: *Série pohostinských vystoupení královéhradeckého loutkového divadla DRÁK v Praze v roce 1977*, diplomová práce, 1992, 94 stran, Dv P-3-17 - Dv92/291.

Inscenace získala pozvání do Velké Británie. V roce 1973 se s velikým úspěchem účastnila festivalu loutkových divadel *Skupova Plzeň* a roku 1987 Pražského quadriennale - mezinárodní výstavy jevištního výtvarnictví a divadelní architektury. Během celého trvání výstavy probíhala v areálu PKOJF přehlídka studiových divadel pod názvem *Paralely quadriennale* a doplňovala tak celou výstavu živým divadlem. Hadivadlo z Brna 8. června zahajovalo a Východočeské loutkové divadlo Drak z Hradce Králové 28. června tuto malou divadelní přehlídku v PKOJF uzavíralo.

„Lidové písně, tance a všechny formy lidové tvorby jsou nevyčerpatelným zdrojem pro moderní divadlo, jsou jeho vitamíny.“¹⁰²

¹⁰² Z přednášky V. Mejercholda v Praze.

8. 2. Enšpígl – 1974

„Enšpígl je a bude stále, protože

Humor není smáti se, ale lépe vědět.“ (Vladislav Vančura)¹⁰³

V roce 1974 uvedl poprvé hradecký DRAK svou dodnes legendární, inscenaci *Enšpígl*¹⁰⁴. Inscenace vznikla na základě textu Jiřího Bártka. V metodickém listě (leták, vydávaný pro potřeby pedagogů) se Jan Dvořák vyjadřuje k textu takto: „Původní mnohem širší text upravila hradecká dramaturgie¹⁰⁵ (za externí spolupráce Pavla Gryma).“¹⁰⁶ Originální autorská předloha doznala nejednu změnu (k prospěchu konečného výsledku), což nijak nesnižovalo Bártkův autorský přínos. Jak píše Klíma ve své knize: „Bártkův *Enšpígl* byl sice hrou předem napsanou, nikoli původně pro hradecký DRAK, ale teprve DRAKem a Kroftou jevištně objevenou. Bártkův text umožnil Kroftovi důrazem na epizaci a logiku slova, oproti striktní a neúprosné logice dramatické situace, objevit svobodu loutkového divadla oproti činohernímu kánonu, vycházejícímu z tradičně vybudované fabule dramatického textu.“¹⁰⁷

Text tematicky vycházel z legend o Enšpíglvi, který se údajně ve čtrnáctém století toulal kdesi na území dnešního Beneluxu a vyváděl z míry měšťany svými žertovnými kousky. Jeho největší silou byly šikovnost a humor. Historky o něm se vyprávěly od vesnice k vesnici, od města k městu...pro pobavení i útěchu. Bártek svého Enšpíglu pojal poněkud odlišně, než jak ho proslavil ve své knize belgický autor Charles De Coster¹⁰⁸. Enšpígl zde není hrdinou flanderského odboje proti španělské

¹⁰³ Program „*Enšpígl*“, Východočeské divadlo DRAK, 1974, Hradec Králové.

¹⁰⁴ **Režie:** Josef Krofta, **autor:** Jiří Bártek, **výprava a loutky:** František Vitek, **kostýmy:** Věra Říčařová, **hudba:** Jiří Vyšehradský, **pohybová spolupráce:** Ctibor Turba j.h., **obsazení:** Matěj Kopecký, Věra Říčařová; premiéra 8. 2. 1974; počet repríz: 151.

¹⁰⁵ Dramaturgem byl Jan Dvořák.

¹⁰⁶ Dvořák, J.: *Metodický list*, složka 1974, archiv divadla DRAK.

¹⁰⁷ Klíma, Miloslav, Makonj, Karel a kol.: *Josef Krofta – Inscenační dílo*, Praha, nakladatelství Pražská scéna, 2003, s. 53.

¹⁰⁸ **Charles de Coster** cel.jm. Charles-Théodore-Henri de Coster (nar. 20. srpna 1827, Mnichov - 07.5.1879, Brusel, Belgie.), Belgický spisovatel, píšící ve francouzštině, který motivoval belgické národní vědomí a připravil půdu pro původní národní literaturu. Od roku 1856 vznikalo postupně de Costerovo stěžejní dílo, v češtině vydávané pod názvem *Pověst o Ulenspieglvi* (*La Légende et les Aventures héroïques, joyeuses, et d'Ulenspiegel et Glorieuses de Lamme Goedzak Au pays de Flandres et ailleurs - Hrdinné, veselé i slavné*

nadvládě. Je spíše z rodu Kašpárků a Petrušků a tím se stal pro děti bližší a srozumitelnější. Přesto se inscenace svým režijním uchopením i samotným provedením přiklání spíše k dospělému divákovi než k dětem. Klíma uvádí: „V inscenaci *Enšpígla* byla právě postava Šibala/Enšpígla katalyzátorem a mluvčím všech hodnot představení.“¹⁰⁹

V této inscenaci, stejně jako v některých inscenacích předchozích (*Faust, Jak se Petruška ženil*), se tvůrčí tým opět vracel k tradici „lidových“ loutkářů. Ačkoliv by se mohlo zdát, že už DRAK v této oblasti nemůže přijít s ničím novým a neokoukaným, opak byl pravdou. Zásahu na tom má jistě i výběr tentokrát původního – nového textu. Podle Klímy: „V *Enšpíglovi* sice šlo především o lidové divadlo, ale viditelným paralelním příběhem dvou loutkářů se dostával starý příběh do jiných souvislostí a přesahů. Pozoruhodná integrace Enšpíglova příběhu s příběhem loutkářským při nezastíraném a naopak zdůrazňovaném loutkářství přinesla ovoce jednak tím, že lidový příběh byl zřetelně a přehledně realizován, ale navíc byl zhmotněn zaujatou snahou dvou loutkářů (Matěj Kopecký a Věra Říčařová), takže docházelo i k vzájemnému ovlivňování těchto rovin. Navíc tato vazba na „profesní“ zákulisí táhla lidový příběh do širších souvislostí a směřovala opět k přesahu až k pověsti či legendě.“¹¹⁰

Text a jeho samotný výklad zároveň pobízel tvůrce v hledání inspirace ve výtvarném umění. Konkrétní inspiraci autoři našli u P. Brueghela¹¹¹. Nejvýrazněji tomu bylo nepochybně ve výtvarné stránce celé inscenace. M. Langášek do Československého loutkáře napsal: „Inscenace otevřeně manifestuje svou inspiraci Brueghelovými obrazy, a to prakticky ve všech složkách. Humor dialogů a především jednání je rustikální, svou drsností a balancováním na pomezí lascivnosti (které však

příhody Thylberta Ulenspiegela a Lamma Goedzaka ve Flandřích i jinde.) - popisující boj Nizozemců v 16. století proti španělské nadvládě.

¹⁰⁹ Klíma, Miloslav, Makonj, Karel a kol.: *Josef Krofta – Inscenační dílo*, Praha, nakladatelství Pražská scéna, 2003, s. 22.

¹¹⁰ Klíma, Miloslav, Makonj, Karel a kol.: *Josef Krofta – Inscenační dílo*, Praha, nakladatelství Pražská scéna, 2003, s. 119-123.

¹¹¹ **Pieter Bruegel** (1525[?] – 1569) - Obecně považován za největšího vlámského malíře 16. století, je zdaleka nejdůležitějším zástupcem bruegelovské dynastie. Renesanční malíř a grafik, známý pro své krajiny a rolnické (často i náboženské) scény (žánrové malby). Zakladatel dynastie umělců, jejichž vliv zasahoval až do 17. století. Mezi jeho nejznámější obrazy patří: *Babylónská věž*, *Selská svatba*, *Nesení kříže*, *Nizozemské přísloví* či *Senoseč*.

nikde nepřekračuje) náleží jednoznačně do renesančního proudu až obžerné radosti ze života, kdy je dovoleno vše – či téměř vše.“¹¹²

Na scéně, kterou navrhl i vyrobil (stejně jako celou ostatní výpravu) František Vítek¹¹³, (manžel protagonistky, což není zcela bez uměleckého významu) byla postavena kramářská bouda. Pult této boudy byl rozevíratelný na několik hracích prostorů. Obě rozevíratelné postranice byly zdobeny řezbou, stejně jako stříška budky. Na ní byly umístěny vyřezané sošky - loutky (částečně pohyblivé), které mohli herci pomocí různých dlouhých táhel ovládat na dálku. Jurkowi scénu ve své práci popisuje takto: „Dekorace vycházely z tvaru skříňového oltáře, byly jakýmsi polyptychem¹¹⁴ postaveným v přízemí, na úrovni podlahy. Nad ním vládli divadelní tvůrci, herci Matěj Kopecký a Věra Říčařová, kteří hráli, zpola viditelní, dvě představení. (...) Vyřezávané marionety se mísily s figurálními obrazy polyptychu. Byly stejného stylu, avšak rozdílných velikostí, přizpůsobené individuální a skupinové hře (v davu).“¹¹⁵ Langášek popsal scénickou konstrukci takto: „Má něco z orlojů a něco ze skládacích oltářů, něco z jesliček a něco z pouťových střelnic, něco z kramářského pultu a sem tam probleskne i tradiční loutková scéna.“¹¹⁶

Podobně výtvarně nápaditě a stylizovaně působily i samotné loutky – marionety na drátě, taktéž Františka Vítka. Ty byly vyrobeny z nebarveného, surového topolového dřeva poměrně hrubě opracovaného. Postavy tak působily rustikálně, naturálně. Loutky byly bez vyřezávaných detailů, nebyly „oblečeny“ a oblečení nebylo ani výrazně vyřezáno přímo na loutkách. Kostýmy loutek byly pouze náznakové - plášť, halena nebo jednoduchá sukně. Tomuto hrubozrnnému, robustnímu vzhledu přispělo i to, že jejich klouby nebyly nijak zakryté a loutky byly viditelně vedeny drátem. Loutky, které představovaly lid, působily vzhledem spíše jako totemové loutky s tím rozdílem, že byly voděny hromadně (jako skupina postav) na jednom

¹¹² Langášek, M.: *Autorský comeback*, Čs. loutkař roč. 24, 1974, s. 79.

¹¹³ **Loutky a dekorace vyrobili:** František Vítek, Pavel Kohout, Milena Černá, Ladislav Trubač a Jaroslava Chalupová.

¹¹⁴ **Polyptych**, (z řečtiny *polu-* "mnoho" a *ptychē* "složit") poukazuje na malbu (obvykle panelová malba), která je rozdělená na několik částí, popřípadě panelů. Název se odvíjí z počtu panelů nebo částí vsazených do konkrétního kusu díla.

¹¹⁵ Jurkowski, Henryk: *DRAK a evropská avantgarda*, in sb: *30 let divadla DRAK 1958-1988*, Hradec Králové, Východočeské divadlo DRAK, 1988, s. 8.

¹¹⁶ Langášek, M.: *Autorský comeback*, Čs. loutkař roč. 24, 1974, s. 79.

drátě a jen některé z nich měly pohyblivé ruce, které byly vedeny nití.

V Československém loutkáři se psalo: „Celek scény spolu s loutkami i herci působí jako dosud neznámý Brueghelův obraz.“¹¹⁷ Loutky byly animované odkrytě, viditelnými herci – animátory, což antiiluzivně zveřejňovalo divákům proces tvorby scénických postav.

Jurkowski popisuje: „Na herecké úrovni to bylo představení o tom, jak se dělá divadlo, a na úrovni loutkové o Enšpíglových dobrodružstvích.“¹¹⁸ Na jevišti vystupovali pouze dva herci: Matěj Kopecký a Věra Říčařová. Krofta na ně vzpomíná takto: „Mát' a Kopecký byl autentický lidový loutkář a expresivní herectví Věry Říčařové bylo determinované bezmeznou láskou právě k umění lidových loutkářů.“¹¹⁹ Je až neuvěřitelné co všechno na jevišti během představení dokázali obsluhovat. Nejenom, že celé představení vedli devět hlavních loutek a již připomenutý loutkový kompars (dva až pět panáčků, zavěšených vždy na jednom drátě), ale občas také animovali již zmíněné vyřezávané sošky-oživé dřevěné reliéfy. Dále cinkali na skleničky, hrčeli na hrnec potažený kůží, tloukli na měchýře, na dřevěné trubky a sami tančili. Jurkowski se k jejich herectví vyjadřuje více než pochvalně: „Kopecký a Říčařová předvedli velkolepou podívanou: mluvili za všechny postavy, hýbali jimi a na autentických jarmarečních nástrojích vytvářeli akustické efekty. Zároveň ještě aranžovali prostor, přestavovali dveře a stěny polyptychu. (...) Tyto postavy hrají svou profesi, své schopnosti a zároveň kontrolují osudy scénických postav.“¹²⁰ Jejich herecký projev byl velice přirozený, záměrně rezignoval na jakoukoliv psychologii, byl přímočarý, hrubozrnný, plný smyslovosti a aktivity – jak ve slově, tak ve výrazu. Kopecký a Říčařová na jedné straně hráli dvojici potulných komediantů, kteří uvádí své představení, na druhou stranu si ale zachovávali svou osobnost – zůstávali sami sebou a byli jakoby včlenění do kontextu lidového divadla. V jejich hře nešlo ani tak o to ukázat divákům jejich soukromí, ale ukázat (demonstrovat) jejich umění přenést se,

¹¹⁷ Langášek, M.: *Autorský comeback*, Čs.loutkař roč. 24, 1974, s. 79.

¹¹⁸ Jurkowski, Henryk: *DRAK a evropská avantgarda*, in sb: *30 let divadla DRAK 1958-1988*, Hradec Králové, Východočeské divadlo DRAK, 1988, s. 8.

¹¹⁹ Krofta, Josef: *Impulsy*, in: Klíma, Miloslav, Makonj, Karel a kol.: *Josef Krofta – Inscenační dílo*, Praha, nakladatelství Pražská scéna, 2003, s. 14.

¹²⁰ Jurkowski, Henryk: *DRAK a evropská avantgarda*, in sb: *30 let divadla DRAK 1958-1988*, Hradec Králové, Východočeské divadlo DRAK, 1988, s. 9.

vstoupit do herecké postavy, což popisuje i Jurkowski. „Jejich hra vykazovala perfektní dokonalost, delší herecké fráze rozdělovaly pointy jednotlivých scén a pauzy ve formě činnosti za kulisami. Struktura divadelní akce a její scénář byly neobyčejně precizní, což ukazovalo na skrytou Kroftovu režii.“¹²¹

Za zmínku stojí i originální rozdělení interpretace jednotlivých hereckých partů mezi oba herce. Občas vedli Říčařová nebo Kopecký sami dialog muže a ženy. Někdy dokonce Říčařová mluvila mužskou postavu a Kopecký naopak ženskou. Tato neobvyklá interpretace některých postav nejen že rozšiřovala hlasový rejstřík herců, ale zároveň působila komicky a inscenaci tak v celku dodávala jakýsi fraškovitý charakter. Milan Cikánek ve své recenzi píše: „*Enšpígl* má velmi jednoduchý děj, a hra, opřena o spolehlivou osnovu, o vylíčení sázky a toho, jak ji Enšpígl vyhraje, si pak může dovolit soustředit pozornost hlavně na rytmus, na tempo scén. V této inscenaci byl hlavní rytmus hlasu obou herců, kteří jakoby stále tančili, stále mluvili.“¹²²

Důležitou součástí celého představení byly hudba a zvuky. Autorem použité hudby i ansámblu zvukových nápadů, které na různých nástrojích a častěji spíše nenástrojích (např. lahve nebo hrnce) vyluzovali sami herci, byl Jiří Vyšehlíd. Hudba svou rozverností přesně podporovala akci a situace na jevišti.

Enšpígl není jedinou DRAKovskou inscenací, na které se podílel pohybový poradce. V tomto případě byl ke spolupráci přizván Ctibor Turba. Barochová to chválí: „Divadlo přizvalo umělce, který není členem kolektivu DRAKu, což svědčí o mimořádné pozornosti věnované všem složkám tvorby.“¹²³

Langášek se v Československém loutkáři k režii vyjadřuje takto: „Režie Josefa Krofty je nápadná svou nenápadností – těžko rozlišit, kde končí nápady režiséra a

¹²¹ Jurkowski, Henryk: *DRAK a evropská avantgarda*, in sb: *30 let divadla DRAK 1958-1988*, Hradec Králové, Východočeské divadlo DRAK, 1988, s. 9.

¹²² Cikánek, Milan: *DRAK*, Scéna 2, 1977, č. 7-8, s. 11.

¹²³ Barochová, Věra: *Série pohostinských vystoupení královéhradeckého loutkového divadla DRAK v Praze v roce 1977*, diplomová práce, 1992, 94 stran, Dv P-3-17 - Dv92/291.

začíná pracovat fantazie herecká, již Krofta popouští uzdu natolik, že místy přechází v improvizaci.¹²⁴

Barochová připomíná úspěchy inscenace: „Rovněž inscenaci *Enšpígl*a se dostalo ocenění na Skupově Plzni. V roce 1974 byla navržena mimořádná prémie Františku Vítkovi za výtvarné řešení a za loutkoherecké výkony Věře Říčařové i Matěji Kopeckému.“¹²⁵

Josef Krofta ve své studii *Loutkářství, součást vývoje moderního divadla* popisuje inscenační princip a jeho vztah k *Enšpígl*ovi takto: „Konvence hry uplatněná v *Enšpígl*ovi nebyla šokujícím objevem. Měl už jsem za sebou, nemluvě o jiných režisérech, inscenace, které zveřejňovaly proces tvorby scénických postav s pomocí loutek, loutek animovaných viditelně – viditelnými herci – animátory. Přesto byl *Enšpígl* jevem výjimečným. Vzhledem k integraci příběhu tématu s loutkářským, a ve svém loutkářství nezastíraným, způsobem předvedení. (...) Přestože jsem zamilovaný do každé inscenace, na které pracuji, musím uznat, že nejbližší z tohoto období je mi právě tato inscenace. Mám ji rád, nikoli proto, že byla uznána za reprezentativní, alespoň pro určité období mé práce v DRAKu, ostatně city režiséra se obvykle neshodují s míněním kritiky. Měla pro mne cenu jakéhosi modelu – ukazatele.“¹²⁶

„Jako loutkoherec jsem vždycky toužil zahrát si nějakou slavnou postavu, jako byl *Enšpígl*. Tak jsem ji aspoň napsal“ (autor Jiří Bártek)¹²⁷

¹²⁴ Langášek, M.: *Autorský comeback*, Čs.loutkař roč. 24, 1974, s. 79.

¹²⁵ Barochová, Věra: *Série pohostinských vystoupení královéhradeckého loutkového divadla DRAK v Praze v roce 1977*, diplomová práce, 1992, 94 stran, Dv P-3-17 - Dv92/291.

¹²⁶ Krofta, Josef: *Loutkářství, součást vývoje moderního divadla*, Praha, acta academica 93 – bulletin pro teoretickou a vědeckou činnost AMU, Praha, 1996, s. 72 – 77.

¹²⁷ Program „*Enšpígl*“, Východočeské divadlo DRAK, 1974, Hradec Králové.

8. 3. Popelka – 1975

(O Popelce – 1982)

*„Tak, už ticho, poslouchajte a dobrý pozor všichni dejte
na to, co vám tu budem hrát – a mezi hraním povídat – ... „¹²⁸*

V roce 1975 Východočeské loutkové divadlo DRAK představilo svou inscenaci klasické pohádky *Popelka*¹²⁹. Ovšem jak už se stalo u DRAKu zvykem, o tradiční inscenaci této známé pohádky rozhodně nešlo. Scénář¹³⁰ byl úpravou textu Jana Vladislava který se dočkal mnoha zásadních změn; stal se jakýmsi libretem. Přepřacovaný text ve výsledku působil jako sled scének a epizod propojený písničkami (hudba Jiří Vyšehradský), které spojovaly jednotlivé výstupy v čele se zpívaným chórem. Tato textová a inscenační úprava (viz. níže) tak dokonale podtrhla epickou linii pohádky. Pavlovský ve své recenzi k textu inscenace uvádí: „Původní text byl ještě dále upraven, místy i tak, že vznikla nová, nepohádková, ironizující rovina, neustále se prolínající s rovinou vyprávěcí a akční.“¹³¹

Inscenaci lze s nadsázkou zařadit mezi ty, které sám Krofta charakterizuje jako „holčičí“ inscenační linii DRAKu.¹³² Tyto inscenace jsou zjevně inspirovány hrou jako takovou. Vycházejí z představy o tom, jak si děti - holčičky hrají na pohádkové princezny a vytvářejí s nimi všelijaké příběhy. To do jisté míry vysvětluje způsob inscenování těchto her, přiznanou přítomnost herců na jevišti a vztah herců k loutkám. Herci sami jen jako by si na jevišti s loutkami „hráli na...“. Jsou zprostředkovateli jakéhosi doprovodného a doplňujícího komentáře. O to více je důležité prostředí, v jakém se tato hra odehrává.

¹²⁸ Vladislav, Jan a kolektiv divadla DRAK: *Popelka*, Hradec Králové, Východočeské divadlo DRAK, 1974, s. 1.

¹²⁹ **Režie:** Josef Krofta, **autor:** Jan Vladislav a kolektiv divadla, **výprava a loutky:** Petr Matásek, **hudba:** Jiří Vyšehradský, **pohybová spolupráce:** Ctibor Turba j. h., **asistentky režie:** Eva Oplíštilová j. h., Irina Niculescu j. h., **obsazení:** Matěj Kopecký, Libuše Bogostová, Mirka Kostřábová, Věra Říčařová, Jana Černíková, Jindra Židlická, Vladimír Marek; premiéra 26. 2. 1975; počet repríz: 145.

¹³⁰ Autorský kolektiv divadla DRAK.

¹³¹ Pavlovský, Petr: *Umění pro všechny*, Tvorba, Praha, 1978, č. 27.

¹³² Klíma, Miloslav, Makonj, Karel a kol.: *Josef Krofta – Inscenační dílo*, Praha, nakladatelství Pražská scéna, 2003, s. 102.

Dominantou scény autora Petra Matáska¹³³ byla obrovská „historická“ skříň ze čtyř dílů¹³⁴. Otvíráním a zavíráním těchto různých dílů vznikalo nespočetné množství hracích prostorů a scén. Tyto scénické proměny přitom herci prováděli tak obratně a rychle, že byly pro diváky přirozeně nenápadné. Pavlovský na ně vzpomíná takto: „Po způsobu iluzionistů upoutají herci pozornost publika k akci odehrávající se někde stranou či v popředí a náhle střih – akce končí a zároveň se skříň zezadu rozsvítí a je z ní poetický zámek s modrými okny – až se tají dech.“¹³⁵ I Jurkowski se ve svém textu zmiňuje o funkčnosti a použití scény. „Zásada uzavřeného scénického prostoru efektně fungovala ve výtečné *Popelce*. (...) Matásek přivedl na scénu autentický předmět. Byl to velký příborník spolu s ním i další zařízení měšťanského salónu. Příborník měnil své funkce, představoval různá místa děje, tak jak stanovil scénář. Otevřená dvířka, vysunutá šuplata, rozsvícený vnitřek překvapovaly interpretačními možnostmi. Scénografii chtěli uvést do pohybu už futuristé. Proměnlivost funkce předmětu na jevišti postupoval a realizoval ve svém divadle Peter Brook.“¹³⁶

Zajímavostí je i to, že všelijaké dveře a vrátka sloužící ve scéně inscenace *Popelka* jako kulisy, byly posléze použity jako vnitřní obložení divadelního sálu, respektive hlediště. Tato výzdoba je v DRAKovském sále dodnes.

Loutky, taktéž Petra Matáska, manekýni se stavitelnými klouby, byly oblečeny do bohatých kostýmů, které jim bylo možno měnit. Měly roztomilé tvářičky s velkýma očima. Herci je vodili odkrytě, polozakrytě i skrytě. Zacházeli s nimi jako s panenkami, včetně toho, že je převlékali do oblečků-kostýmů. Sami herci byli oblečeni do kostýmů z tmavého sametu, který pohlcuje světlo, aby umocnili iluzi scénických proměn a zároveň byli na jevišti vizuálně neutralizováni. Měli odkryté pouze obličej, což umožňovalo rozehrát jejich mimiku.

Jak uvádí Jurkowski: „Herci v *Popelce* aktivně spolupracovali s prostorem a dávali předmětům nové funkce (židle s přidanými chocholy jako koně). Svým

¹³³ *Popelka* 1975 – výprava Petr Matásek – byla to jeho premiéra v DRAKu.

¹³⁴ **Při realizaci výroby spolupracovali:** M. Černá, J. Chalupová, A. Brzková, L. Trubač, P. Kohout, L. Taneček, J. Dunda.

¹³⁵ Pavlovský, Petr: *Umění pro všechny*, Tvorba, Praha, 1978, č. 27.

¹³⁶ Jurkowski, Henryk: *DRAK a evropská avantgarda*, in sb: *30 let divadla DRAK 1958-1988*, Hradec Králové, Východočeské divadlo DRAK, 1988, s. 11.

přístupem k loutkám jim dodávali na živosti, účastnili se osudů hrdinů.¹³⁷ Velmi podstatné a precizně režírované (při zkoušení *Popelky* nebyly zvláštností ani desetihodinové zkoušky)¹³⁸ bylo stylizované herectví a vztah animátorů k loutkám. Herci v některých situacích zaujímal k loutkám soucit (k Popelce alias Růžičce Libuše Bogostové), ironii (k Báře Věry Říčařové), pochopení a jiné emoce. Tyto činoherní projevy přitom inscenaci nijak nenarušovaly a nerušily ani jednotu stylu celé inscenace. Naopak dotahovaly a nesly akci loutek. Herci vystihovali skrze vztah k loutce pocity diváka. Recenzent (Langášek) československého loutkáře uvádí příklad: „Například ve chvíli, kdy macecha a nevlastní sestry zacházejí s Popelkou krutě, přivine herečka loutku výmluvně k rameni.“¹³⁹ Ačkoliv se dobové recenze shodují ve vyrovnanosti hereckých výkonů, kde vedle sebe hráli zkušení herci (např. M. Kopecký nebo V. Říčařová) s méně zkušenými (Libuše Bogostová¹⁴⁰), přece jen se také společně shodují v jedné věci a tím je skvělý výkon Věry Říčařové. Zvláště pak její, jak se vyjádřil Pavlovský, „fenomenální zvuková interpretace“¹⁴¹ a „maximální hlasové přiblížení charakteru loutky“¹⁴² postav macechy a Bary. Podrobný popis mnoha loutkohereckých akcí lze najít v rukopisu J. Dvořáka - *Jak se dělá DRAK*: „...Například představitelka Popelky se už tak důsledně neskrývá, už proto, že scénické řešení to třeba ani neumožňuje. V té chvíli ale nemáme dojem 'prozrazeného' loutkáře – vnímáme spíš mladou příjemnou dívku, která chová v náruči svou panenku. Obě jsou si nějak podobné, spíš po duchu než vzhledem, a tak je celkem ochotně začneme vnímat jako jedinou postavu. Je proto nejenom možné, ale dokonce příjemné, když ta 'velká' za tu 'malou' občas něco udělá, něco obtížného dokončí. /.../ jindy je možné hrát s loutkou i na dálku: hubovanou vysmívanou Popelku posadí její herečka jakoby na hanbu na židli v koutě jeviště. Sama klečí v protějším rohu a dojatě, plná slitování, hledí na tu osamělou ubohou opuštěnou panenku. Cítí s ní.“¹⁴³

¹³⁷ Jurkowski, Henryk: *DRAK a evropská avantgarda*, in sb: *30 let divadla DRAK 1958-1988*, Hradec Králové, Východočeské divadlo DRAK, 1988, s. 12.

¹³⁸ Langášek, M.: *Vysoká laťka*, Čs. loutkař roč. 25, 1975, č. 5, s. 106 - 107.

¹³⁹ Langášek, M.: *Vysoká laťka*, Čs. loutkař roč. 25, 1975, č. 5, s. 106 - 107.

¹⁴⁰ 1973 – absolventka loutkařské katedry AMU v Praze.

¹⁴¹ Pavlovský, Petr: *Umění pro všechny*, Tvorba, Praha, 1978, č. 27.

¹⁴² Langášek, M.: *Vysoká laťka*, Čs. loutkař roč. 25, 1975, č. 5, s. 106 - 107.

¹⁴³ Dvořák, J.: *Jak se dělá DRAK*, strojopis, 1978, archiv divadla DRAK.

Autorem hudební složky inscenace byl opět Jiří Vyšohlíd. V Hradecké *Pochodni* se psalo: „Kouzelná, vpravdě pohádková hudba Jiřího Vyšohlída nese a prostupuje celé představení zcela určujícím způsobem. Mnohohlasý zpěv, specialita souboru, je neobyčejně vyvážený a téměř bez intonačních chyb.“¹⁴⁴ Pohybová spolupráce byla opět dílem Ctibora Turby j.h..

Zajímavostí je, že premiéra *Popelky* byla těsně před uvedením zrušena. Na to vzpomíná Vladimír Marek: „Špatný režisér, který se nedokáže zbavit svého vlastního nápadu. A to Krofta uměl. Když zjistil, že to nefunguje, řekl: „Promiňte to je ode mě, to musí pryč, musím to předělat. Buď to to půjde celé pryč nebo to musím vymyslet nějak jinak. Dejte mi chvilku. Je to moje chyba.“ a trhal stránky v textu. Krofta klidně zrušil premiéru, což se stalo u první *Popelky* a celý se to kompletně předělávalo. Během týdne vznikla úplně jiná inscenace, fungující na jiných principech v téže výpravě, v tomtéž obsazení se stejnými loutkami. Ale byla to úplně jiná inscenace.“¹⁴⁵

V roce 1976 se inscenace zúčastnila XII. ročníku mezinárodního kongresu UNIMA v Moskvě¹⁴⁶ a inscenace *Popelky* na něm byla oceněna. V publiku sedělo okolo 3000 diváků a představení se dočkalo obrovských ovací. Divadlu se tak otevřela cesta do světa, ovšem politická situace v té době nebyla příliš příznivá. Jan Vladislav – byl již před Chartou na tzv. indexu (vycházely jenom jeho překlady a úpravy pohádek pro cizojazyčné čtenáře – nakl. ARTIA), a tak ho hradečtí nesměli jako autora uvádět. Inscenace se ještě hrála v roce 1977 v Praze, když divadlo hostovalo v divadle Spejbla a Hurvínka a dočkalo se zde s velikým úspěchem. František Černý je přesvědčen, že „soubor vyhrál tím, že se soustředil na příběh a jeho mravní hodnotu, promluvil divadelními obrazy velké prostoty a poezie a uplatnil svůj humor i loutkoherecké umění.“¹⁴⁷

¹⁴⁴ - Šk-: *Do světa pohádky*, Pochodeň 11. února 1976.

¹⁴⁵ Rozhovor s Vladimírem Markem, v archivu autorky, Praha 2011.

¹⁴⁶ **XII. Kongres UNIMA, 1976, Moskva, SSSR:** Prezident: Sergej Obrazcov, SSSR; Vice prezidenti: Mollie Falkenstein (USA), Michael Meschke (Švédsko), Meher Contractor (Indie); Generální sekretář: Henryk Jurkowski.

¹⁴⁷ Černý, F.: *Druhý dopis z Prahy*, Pochodeň 16.4. 1977.

Jak již bylo uvedeno v kapitole *Pražská stagiona v divadle S&H v roce 1977* byla posléze *Popelka* se svými 145 reprízami stažena z repertoáru. J. Draždřáková se domnívá, že zákaz uvádění inscenace a následná vynucená derniéra byla důsledkem uvedení inscenace chartistova textu v Praze. „To jenom pak přišel tady ze stranických orgánů zákaz a tím pádem se to pak samozřejmě muselo stáhnout z repertoáru. My jsme to tiše stáhli, protože jsme nikdy nechtěli moc provokovat. Takže jsme kolem toho nedělali žádný rozruch. Prostě se to velice tiše stáhlo, protože Vladislav byl najednou na černé listině, takže my jsme pak dostali pokyn, že ho nesmíme hrát. Ale nic jiného se kolem toho nedělo.“¹⁴⁸

Barochová ve své diplomové práci dokládá, že „přes značné množství recenzí a zpráv v tisku se neobjevuje jediná, která by přinášela k inscenaci výhrady.“¹⁴⁹

Protože však byla po inscenaci *Popelka* velká poptávka doma i ve světě, nastudoval DRAK v roce 1982 jakýsi „remake“, novou *Popelku* pod názvem *O Popelce*. Jak vznikl nový text popisuje Jana Draždřáková. „*Popelka* se nastudovala v roce 1982 znovu s údajně novým textem Jana Dvořáka. Dvořák původní text přepsal a to docela legračně. Tu a tam změnil slovosled, ale v podstatě text zůstal stejný. Akorát, že se pod něj podepsal Dvořák, s čímž Vladislav souhlasil. Vlastně to byla taková tajná dohoda. Vyřešilo se to a hrálo se to potom ještě mockrát a mockrát pod autorstvím Jana Dvořáka.“¹⁵⁰

Nová verze *Popelky* vycházela ze stejných inscenačních principů jako její předchozí verze. Klíma ve své práci o nové verzi *Popelky* píše: „Důležité informace se sdělovaly prostřednictvím dvou holoubků jakožto hracích strojů, a tím se uvolnilo místo pro bezeslovní animační akce v situacích a ještě více se otevřel prostor pro hru „na“ v interiéru, kterému zůstala původní proměnlivost a polyfunkčnost.“¹⁵¹

Bohužel k inscenaci *O Popelce* neexistuje zdaleka tolik recenzí a popisů jako k její původní verzi z roku 1975. Zaslouhou Vladimíra Marka si můžeme udělat alespoň

¹⁴⁸ Rozhovor s Janou Draždřákovou, v archivu autorky, Hradec Králové 2011.

¹⁴⁹ Barochová, Věra: *Série pohostinských vystoupení královéhradeckého loutkového divadla DRAK v Praze v roce 1977*, diplomová práce, 1992, 94 stran, Dv P-3-17 - Dv92/291.

¹⁵⁰ Rozhovor s Janou Draždřákovou, v archivu autorky, Hradec Králové 2011.

¹⁵¹ Klíma, Miloslav, Makonj, Karel a kol.: *Josef Krofta – Inscenační dílo*, Praha, nakladatelství Pražská scéna, 2003, s. 107.

lehký nástin toho, jak tato inscenace vypadala z pohledu herce v novém nastudování. „*Popelka* se tehdy nově obsadila a udělalo se nové nastudování. V té době odešli Věra Říčařová¹⁵² s Františkem Vítkem na „volnou nohu“¹⁵³. Zkrátka chyběla Věrka, fenomenální herečka, úžasná komička. Ta neměla široko daleko konkurenci, když dostala komickou roli. Tak kým ji nahradit? Já jsem v té původní *Popelce* hrál prince a nestálo to za nic. Nakonec se Krofta rozhodl, že místo Věrky budu hrát macechu já. A já ji hrál s nesmírnou chutí. Stávalo se, že kolikrát diváci nepoznali, že jsem muž. Já jsem byl v té době mladší (ženská tvář se dá nalíčit na obličej mnohem snáz) a já měl v té době půvabnou tvář, i když tvrději řezané rysy, ale všechno se dalo vystínovat a taky jsem dostal paruku. Bylo to vymyšleno tak, že na začátku mě převlékli za ženu – přišel jsem na jeviště s brýlemi, všichni si rozebírali kostýmy, začali něco hrát a mně se smáli, že tam jde slepoun v brýlích. Navlékli mě do ženského kostýmu. Já si sundal brýle, švihnul vějířem, vzal klobouk s parukou a byla tam najednou dáma. A od té doby jsem dělal všechno, abych byl vlastně iluzivní ženská, což znamená, abych neubíral pozornost od loutky. Aby to byla herečka, která vodí a hraje macechu. Aby to byla normální herečka, žádný transsexuál, aby ukazoval loutkou „já jsem převlečený chlap“. Ne, to bylo naprosto promyšlené a takto míněné, a pokud někdo nepoznal, že je to převlečený muž, tak to pro mě byla obrovská čest, protože jsem dosáhl toho, že ta postava byla dobrá. Že byla směšná, vtipná, ale přitom nikomu nevadila herečka, která tu postavu oživila. To byl můj cíl. Na to vzpomínám hrozně, hrozně rád. Hrál se to pak hodně v Čechách a jezdilo se s tím taky hodně po světě – pamatuji si dlouhé Skandinávské turné a Francii.“¹⁵⁴

¹⁵² Vladimír Marek: „fenomenální žena, která mě nesmírně ovlivnila v chápání loutkového divadla, v chápání umění jako takového – výtvarného umění, některých hudebních žánrů. Je to jedna z osob, která měla na můj život nesmírný vliv a dodneška jí za to miluji. Hodně mi obětovala a dala a já byl vděčný žák.“

¹⁵³ Vladimír Marek: „Nebyla to nejšťastnější chvíle ani pro divadlo ani pro ně. Dostali se do určitého sporu. Byla to volba, kterou zvolili. Pro mě to jsou dva velcí lidé - Vítek jako výtvarník, sochař, jako řezbář a člověk, který je pro mě pořád František a Věrka je prostě Věrka. Můj život poznamenali tím nejlepším možným způsobem.“

¹⁵⁴ Rozhovor s Vladimírem Markem, v archivu autorky, Praha 2011.

„Díky úžasné atmosféře, kterou Pepa umí vytvořit a udržet a díky všem kolegům (Mirečka Kostřábová, Matěj Kopecký, Věra Říčařová-Vítková, Vladimír Marek, Jana Černíková, Jindra Židlická) patří zkouškové období této inscenace k mým největším divadelním zážitkům.“ (Herečka Libuše Bogostová)¹⁵⁵

¹⁵⁵Rozhovor s Libuší Bogostovou, Divadlo Drak Hradec Králové - 10. 8. 2009.

8. 4. Šípková Růženka – 1976

„Dobrý večer, přátelé. Je za tři minuty půl osmé. Dáváme Čajkovského Spící krasavici, chcete-li Šípkovou Růženku. Předpokládám, že jsou všichni na svých místech.

Budeme začínat. Prosím tmu v sále. Dirigent. Začíná první obraz narození Růženky. Připraví se král, královna, později chůva....“¹⁵⁶ (Úvodní slova protagonisty – Inspicienta.)

*Šípková Růženka*¹⁵⁷ je další z řady tzv. “holčičích“ inscenací DRAKu režiséra Josefa Krofta. Jan Dvořák ve zprávě o činnosti divadla charakterizoval nastudování *Šípkové Růženky* slovy: „...Sezóna začala náročným studiem supernáročné inscenace *Šípková Růženka*. Tento titul v našem repertoáru zastává další položku tzv. ‘hudebního divadla’...“¹⁵⁸

Text je dílem kolektivu divadla¹⁵⁹ DRAK a vycházel z baletu *Spící krasavice*¹⁶⁰ Petra Iljiče Čajkovského. Libreto baletu, jehož autorem byl ředitel carských divadel J. A. Vsevoložský, který ho vytvořil podle pohádek francouzského spisovatele Charlese Perraulta¹⁶¹, doznalo veliké změny. Autoři se sice libretem Čajkovského baletu

¹⁵⁶ Čajkovskij, P. I. a kolektiv divadla DRAK: *Šípková Růženka*, Hradec Králové, Východočeské divadlo DRAK 1976, s. 1.

¹⁵⁷ **Režie:** Josef Krofta, **scénář:** kolektiv divadla, **dramaturgie:** Jan Dvořák, Eva Oplištilová, **scéna, loutky, kostýmy:** Petr Matásek, **hudební zpracování původní baletní hudby P.I.Čajkovského:** Jiří Vyšhlíd, **pohybová spolupráce:** Zdeněk Říha, **asistent režie:** Jan Pilař **obsazení:** Jana Černíková, Vladimír Marek, Ladislav Peřina nebo Jiří Vyšhlíd, Jan Pilař, Jarmila Vlčková, Zdeněk Říha; premiéra 30.9. 1976; počet repríz: 348+.

¹⁵⁸ Dvořák, J.: *Hodnocení uplynulé sezóny*, složka r. 1976, archiv divadla DRAK.

¹⁵⁹ Jmenovitě: J. Dvořák, J.Krofta, P.Matásek, J.Vyšhlíd, E.Oplištilová a Z.Říha.

¹⁶⁰ **Spjaščaja krasavica/Spící krasavice** nebo *Šípková Růženka* ruského skladatele Petra Iljiče Čajkovského, op. 66. Balet ve 3 dějstvích (4 obrazech) s prologem z let 1888 - 1889. Balet *Šípková Růženka* patří do „zlatého fondu“ klasického baletního odkazu 19. stol. Premiéra se uskutečnila v roce 3.1. 1890 na scéně carského Mariinského divadla v Petrohradě a 17.1.1890 za řízení R. J. Driga ve Velkém divadle v Moskvě. Balet vznikl na popud ředitele carských divadel J. A. Vsevoložského, který vytvořil libreto podle pohádek francouzského spisovatele Charlese Perraulta a ujal se také výtvarného řešení celé inscenace. Choreograficky balet rozpracoval M. I. Petipa.

¹⁶¹ **Charles Perrault** (nar. 12.1.1628, Paříž - 1703, Paříž), francouzský básník, prozaik a povídkář, vedoucí člen Académie française, který hrál významnou roli v literárním sporu známém jako spor *Anciens et des Modernes*. Nejvíce se proslavil sbírkou pohádek pro děti, *Contes de ma mère l'Oye* (1697 - *Pohádky matky husy*) V této knize sepsal některé dnes již klasické pohádky, později zpracované i jinými pohádkáři (například Popelka, Červená Karkulka, Šípková Růženka).

inspirovali, ale vytvořili vlastní libreto k pohádce o *Šípkové Růžence*, respektive k jakémusi divadlu na divadle. Tím diváky provází postava Inspicienta (Jan Pilař). Barochová ve své práci uvádí: „Metodický list (Jana Dvořáka) formou otázek a odpovědí zdůvodňuje neobvyklou volbu předlohy – upozorňuje na její vysokou dramatickosti, obsahující mnoho vděčných loutkových motivů, konstatuje, že uvedení splňuje jeden z bodů dramaturgického plánu, tj. uvedení klasické pohádky. Zároveň i oprávněnost úpravy hudby (hlavní motivy Čajkovského díla se zde objevují v žertovné instrumentaci – parafrázi, kterou hradečtí považují za bližší loutkám i dětskému publiku). Sám Čajkovský údajně snil o tom, '...aby jeho melodie hrály flašiny.'“^{162/163}

Děj pohádky je vyprávěn z divadelního zákulisí, a to doslova. Pomyslní diváci byli totiž „jako“ na oné druhé straně, tedy za horizontem jeviště, kdežto skuteční diváci, sedící v hledišti, byli „jako“ v zákulisí. Byli tak svědky dění na opačné straně než se „velkovidelní balet“ *Šípkové Růženky* „jako“ odehrával. Současně se v tomto divadelním zákulisí odehrával v podstatě totožný příběh, ovšem pomocí loutek.

Z nahlédnutí do libreta hradecké inscenace je zřejmé, že se autoři záměrně zbavili téměř veškerého mluveného slova (kromě vstupů inspicienta a některých herců). Inscenátoři využili všeobecné známosti syžetu této pohádky. Miroslav Česal to upřesňuje: „Touto epickou zkratkou si usnadnili motivaci charakterů i jednotlivých situací.“¹⁶⁴ Inscenace byla velmi tvůrčí a hravá. Svým způsobem, a především použitím maňásků, působila až groteskním dojmem. Pavlovský v *Tvorbě* psal: „Působivost představení spočívá pak v kontrastu prozaické reality divadelního zákulisí a poezie loutkového snu. Do prostoru divadla kouzla zbaveného vniká nové, krásné tajemství a kouzlo. Představení přináší humor i poezii, parodii i lyriku.“¹⁶⁵

Na jevišti byl vytvořen mnohofunkční jevištní prostor, který záměrně působil dojmem zcela cizím pro loutky. V podstatě šlo o otáčivou scénu kolem osy zákulisních

¹⁶² Barochová, Věra: *Série pohostinských vystoupení královéhradeckého loutkového divadla DRAK v Praze v roce 1977*, diplomová práce, 1992, 94 stran, Dv P-3-17 - Dv92/291.

¹⁶³ Dvořák, J.: *Metodický list*, složka r. 1976, archiv divadla DRAK.

¹⁶⁴ Česal, Miroslav: *Šípková Růženka nesentimentálně...*, Čs. loutkař roč. 26, 1977, s. 78-79.

¹⁶⁵ Pavlovský, Petr: *Umění pro všechny*, Tvorba, Praha, 1978, č. 27.

schodů. Na scéně¹⁶⁶, jejímž autorem byl Petr Matásek, bylo vytvořeno velmi realisticky stanoviště divadelního inspicienta a herecká šatna. Inspicient posílal tanečníky na scénu (kostýmy herců za prosvícenou oponou byly dílem Vladimíra Marka), připomínal divákům i hercům na jevišti v jaké části příběhu se nacházejí, jakou rekvizitu nemají herci zapomenout, a přitom všem zněla na scéně naplno Čajkovského hudba. Česal v recenzi vzpomíná na inscenaci takto: „No a potom si (inspicient) někam odskočí, zatímco na scéně – kam nevidíme, protože jsme vzadu, namísto vpředu – tančí balet. A v tom se to stane. Začne znít hudba, jiná než předtím, ale melodicky vlastně ta samá a zákulisí ožije rejem maňásků a černodivadelních loutek, které hrají známý příběh beze slov – než se zase přihrne inspicient, aby nás uvedl zpátky do zákulisí.“¹⁶⁷ Barochová ve své práci píše: „Tanec baletek na jevišti spatřujeme jen jako stínohru promítající se na zadní stranu opony, na kterou se díváme ze 'zákulisí'.“¹⁶⁸ Stejně tak Pavlovský, který doplňuje tento pohled na výpravu inscenace: „Vedle hereckých výkonů má o tvar i celkové vyznění představení (zvláště lyrických scén) zásluhu vynikající výprava, dovedně využívající barevného svícení. Přeměna scény v růžemi zarostlý hrad – to je přímo zjevení fantazie. Přitom jde vlastně o jednoduchý trik, který je obratem změněn v taškářství, provedené kolegy inspicientovi.“¹⁶⁹

Inspicient a herci se na jevišti obvykle objevovali v předělech mezi jednotlivými akty baletu. Jejich ryze činoherní vstupy působily velice realisticky, takže dokázaly divákům navodit skutečnou atmosféru zákulisí, veškeré zákulisní dění, od přípravy představení až po úklid jeviště. Oni jediní také v představení mluvili. Jak píše Dvořák v hodnocení uplynulé sezóny: Loutky hrály pouze nonverbálně. „...inscenátoři chtěli pracovat bez zátěže textu, k čemuž mezinárodní srozumitelnost nebyla motivem.“¹⁷⁰ Přesto však sami tvůrci přiznávají, že „...usnadnila mezinárodní srozumitelnost a /.../ percepci kusu při pozdějších zahraničních vystoupeních.“¹⁷¹

¹⁶⁶ **Vyrobily:** M. Černá, J. Doležal, L. Francek, J. Chalupová, P. Kohout, L. Taneček, L. Trubač.

¹⁶⁷ Česal, Miroslav: *Šípková Růženka nesentimentálně...*, Čs. loutkař roč. 26, 1977, s. 78-79.

¹⁶⁸ Barochová, Věra: *Série pohostinských vystoupení královéhradeckého loutkového divadla DRAK v Praze v roce 1977*, diplomová práce, 1992, 94 stran, Dv P-3-17 - Dv92/291.

¹⁶⁹ Pavlovský, Petr: *Umění pro všechny*, Tvorba, Praha, 1978, č. 27.

¹⁷⁰ Dvořák, J.: *Hodnocení uplynulé sezóny*, složka r. 1976, archiv divadla DRAK.

¹⁷¹ Dvořák, J.: *Hodnocení uplynulé sezóny*, složka r. 1976, archiv divadla DRAK.

Loutky byly dominantní složkou celého představení. Použití maňásků bylo ve všech ohledech velice promyšlené a smysluplné. (Není vyloučeno, že jedním z důvodů použití této technologie byl ruský zdroj opusu, podobně jako u Petrušky. Maňásek je pro Rusko tradiční loutka, podobně jako pro Čechy marioneta.) Tyto skrytě vedené loutky (černé divadlo) byly jakýmsi kouzelnými trpaslíčky a skřítky, kteří se objevili na nejméně očekávaném místě (v bedně mezi rekvizitami, za zrcadlem v šatně, pod točitými schůdky na jeviště, v dekoraci zavěšené na „tazích“, mezi elektrozařízením a signalizační deskou) a rozehrávali společně svůj příběh. Namísto loutkového baletu *Šípkové Růženky* vznikala před diváky loutková pantomimická parodie téže hry. Pavlovský v recenzi uvádí: „Hradečtí zde ukazují, že i mlčící loutky mají takřka neomezené možnosti, že šíře arzenálu vyjadřovacích prostředků dovoluje předvést i to, co jiné druhy divadla nemohou.“¹⁷² Loutky jako by se posmívaly lidskému chování na velké scéně. Maňasci, a především jejich vodiči, využívali všech komických prvků, kterými tento druh loutek vládne. Pavlovský pokračuje: „Vzpomeňme jen výstupu čarodějnice, kdy loutka rotuje s „dábelským“, smíchem v prostoru, rozprašujíc kolem sebe mračna pudru, či parodických výstupů prince.“¹⁷³ Animátoři bravurně zvládali jejich ovládání i změny rytmů, které vedly jak k napětí, tak ke grotesknosti situací. Pavlovský se v recenzi k inscenaci dále vyjadřuje takto: „Jednání loutek je vždy poznamenáno groteskní optikou – od narození Růženky až po její procitnutí – i ten hrdinský princ, který ji jde polibkem vzbudit k životu, musí cestou komicky klopýtat, aby dosáhl happy endu. A výtvarnému rukopisu Petra Matáska, záměrné nelíbeznosti a nespanilosti jeho loutek svědčí tato grotesknost snad ze všeho nejvíc. A svým způsobem dovršuje naprosto jednotný sloh celé inscenace, zatímco dekorace zákulisí hraje tak trochu s Čajkovským, aby však v zápětí prozradila svůj divadelní původ.“¹⁷⁴ Barochová se ve své práci k inscenaci taktéž zmiňuje. „Obrazový záznam potvrzuje pitoresknost rysů samotné Růženky i postav v inscenaci splňujících menší role (kuchtíci) i groteskně hrůznou 'rozevlátou' čarodějnici. Tento ráz doplnily i masky

¹⁷² Pavlovský, Petr: *Umění pro všechny*, Tvorba, Praha, 1978, č. 27.

¹⁷³ Pavlovský, Petr: *Umění pro všechny*, Tvorba, Praha, 1978, č. 27.

¹⁷⁴ Pavlovský, Petr: *Umění pro všechny*, Tvorba, Praha, 1978, č. 27.

vytvořené líčením na tvářích herců v činoherních výstupech a jejich stylizované kostýmy.¹⁷⁵

Šípková Růženka byla hereckým představením a to i přesto, že herce vlastně nebylo vidět. Právě oni totiž vytvářeli scénické postavy a role. Protože byli zároveň spoluautory a možná právě proto, navrhovali situace, které pak byly předvedením jejich hereckého a kumštýrského mistrovství. Jurkowski popisuje inscenaci takto: „Toto představení překvapilo odlišnou konvencí. Po letech spolupráce herců a loutek došlo tentokrát k výraznému rozdělení na svět lidí a loutek. Dalo by se předpokládat, že se DRAK navrácí zpět k divadlu stejnorodých výrazových prostředků. To by však byl omyl. Zvolená konvence se výborně hodila k tématu. Byl to nápad na maňáskovou parodii a zůstal skvěle zrealizovaný. Při této příležitosti DRAK dokázal, že když chce, umí mistrovsky používat klasické prostředky loutkového divadla.“¹⁷⁶

DRAK si bez propracované hudební složky v podstatě nejde představit. Hradečtí dávají hudbě v inscenacích velice výrazný prostor a o této inscenaci to lze říci dvojnásob, protože v ní přirozeně hrála velice významnou roli. V neposlední řadě i roli hudebně výchovnou. Inscenace pracovala jak s originálním dílem P. I. Čajkovského, tak s vlastním zpracováním a úpravou této ruské klasiky. Barochová uvádí: „Oficiální muzikální verze zazní vždycky, když se na jevišti objeví živí lidé, kteří jsou symboly probíhajícího baletního představení. Verze 'uličnická' dovoluje zopakovat tutéž situaci v realizaci loutek.“¹⁷⁷ Pod hudebními parafrázemi byl podepsán už tradičně dvorní skladatel divadla DRAK Jiří Vyšehrad. Miroslav Česal se k hudební složce inscenace vyjadřuje následovně: „Aranžmá J. Vyšehrada svým převodem orchestrální skladby do primitivně 'dětských' nástrojů, které znamenitě svědčí loutce, nemá vždy takový důraz,

¹⁷⁵ Barochová, Věra: *Série pohostinských vystoupení královéhradeckého loutkového divadla DRAK v Praze v roce 1977*, diplomová práce, 1992, 94 stran, Dv P-3-17 - Dv92/291.

¹⁷⁶ Jurkowski, Henryk: *DRAK a evropská avantgarda*, in sb: *30 let divadla DRAK 1958-1988*, Hradec Králové, Východočeské divadlo DRAK, 1988, s. 12.

¹⁷⁷ Barochová, Věra: *Série pohostinských vystoupení královéhradeckého loutkového divadla DRAK v Praze v roce 1977*, diplomová práce, 1992, 94 stran, Dv P-3-17 - Dv92/291.

jako původní orchestrální podoba. A především není ani sentimentální, ani romantická, ale zní dost groteskně.¹⁷⁸

Jak Barochová ve své práci uvádí, divadlo si i zde přizvalo poradce k pohybové složce inscenace. „Vysoká pozornost výrazovým možnostem loutek z hlediska jejich animace je potvrzena přizváním pohybového poradce k inscenaci. Stal se jím Z. Říha.“¹⁷⁹ „Přizvání pohybového poradce“ je zde ovšem poněkud komickým eufemismem, protože Z. Říha byl v té době řadovým členem hereckého souboru DRAKu a v inscenaci byl také jako herec obsazen.

Klíma se k inscenaci vyjadřuje ve své knize o Josefu Kroftovi. „Vedle pasáží lyrických jsou tu scénky parodické, potkává se tu humor s poezií. Volný sen uvolňuje zábrany. Proměny zdánlivě stabilní scény pomocí světla a pootáčení zdají se být nevyčerpatelné, protože na nečekaných místech a v nečekaných podobách se zjevují loutky, které se snaží důsledně držet pohádkový příběh, ale nemohou si odpustit svou přirozenost, která je vede k výkladovým komentářům, žánrovým posunům i zvýrazněné lyrice. Přitom rytmus představení nediktuje Čajkovského hudba, ale princip hry a hravosti, který nad jednotlivými situačními příležitostmi vykvétá ve fantazijní variace, které budí dojem, že nemusí nikdy skončit.“¹⁸⁰

Stejně jako tomu bylo u předchozí inscenace *Popelky*, byla i *Šípková Růženka* po svém nastudování před premiérou od základů předělávána. Marek na to vzpomíná: „Podobně jako u *Popelky*, tomu bylo s *Šípkovou Růženkou*, která se kompletně předělávala na poslední chvíli a jaký to byl potom úspěch. První zaoceánský úspěch, když jsme ji pak hráli v USA, tak tam povstal několika tisícový sál a řval, protože něco takového nikdy neviděli. A přitom každý loutkářský amatér tam měl lepší technické vybavení než my. To se všechno lepilo takzvaně na koleně, protože to nebylo k mání.“¹⁸¹

¹⁷⁸ Česal, Miroslav: *Šípková Růženka nesentimentálně...*, Čs. loutkař roč. 26, 1977, s. 78-79.

¹⁷⁹ Barochová, Věra: *Série pohostinských vystoupení královéhradeckého loutkového divadla DRAK v Praze v roce 1977*, diplomová práce, 1992, 94 stran, Dv P-3-17 - Dv92/291.

¹⁸⁰ Klíma, Miloslav, Makonj, Karel a kol.: *Josef Krofta – Inscenační dílo*, Praha, nakladatelství Pražská scéna, 2003, s. 109.

¹⁸¹ Rozhovor s Vladimírem Markem, v archivu autorky, Praha 2011.

Ačkoliv se recenzenti té doby vzájemně shodovali na všech kvalitách tohoto představení, najdou se i pochybnosti a to ohledně poslání tohoto představení. Miroslav Česal ve své kritice doslova píše: „Jako dospělý divák dovedu plně pochopit to nové uchopení pohádky a její vyznění. Dokonce cítím, že Hradečtí v rámci poetiky svého divadla stěží mohli jinak traktovat tento letitý příběh. A podívaná z této inscenace mne plně divácky uspokojila. Uspokojí však dítě? Tohle už nemohu tvrdit s takovou rozhodností. (...) Nicméně vycházím-li z obecné dětské divácké potřeby jasného příběhu a evidentního hrdiny, pak musím říct, že jevištní zpracování Šípkové Růženky v DRAKu udělalo doslova maximum, aby tuto základní potřebu co nejvíce znesnadnilo. Nejde mi přitom tolik o to, že režisér J. Krofta až příliš spoléhá na dětskou znalost příběhu (navíc zkomplikovanou přece jen trochu odlišným baletním libretem) a už vůbec ne o onu tak potřebnou nedoslovnost a provokaci dětské fantazie, neboť bez toho bychom se skutečně ocitli v oblasti substandardní produkce či aspoň v divadle reprodukce. Jde mi o míru znesnadnění vnímání dětského diváka. Myslím, že tahle míra je příliš – dospělácká – a příliš nerespektuje dětského diváka. I když vlastně jemu je tahle inscenace určena – neboť proč pro dospělého právě Šípková Růženka? To bychom snad našli náměty daleko lákavější, ne?“¹⁸² Polemickou s Česalovým článkem je úvaha Petra Pavlovského: „...série představení našeho špičkového profesionálního divadla DRAK z Hradce Králové v pražském Divadle S&H ukázala, že druhové označení „loutkové“ je opět jen technické, a že v současnosti je tento druh divadla na přinejmenším stejné úrovni jako druhy ostatní. (...) A navíc – je divadlem pro všechny. Mnohý pedagog či dětský psycholog snad namítne, že v představení bylo mnohé, čemu děti nemohly rozumět, nebo alespoň ne děti všech věkových kategorií. Souhlasím. A bylo tam i mnohé, čemu zase jistě nerozuměli mnozí dospělí, ať již proto, že nemohli, nebo proto, že nahlíželi dílo z jiného úhlu, chápali je v jiné rovině a vynechali tedy ostatní významy úmyslně. Žádné velké dílo a zvláště ne dílo divadelní nelze pochopit úplně, je vždy mnohovýznamové. (...) Podstatné je však pouze jedno: aby každý, umění adekvátní, pohled na dílo byl smysluplný.“¹⁸³

¹⁸² Česal, Miroslav: *Šípková Růženka nesentimentálně...*, Čs. loutkař roč. 26, 1977, s. 78-79.

¹⁸³ Pavlovský, Petr: *Univerzální či diferencované inscenace?*, Čs. loutkař roč. 27, 1977, č. 10, s. 250.

Je otázkou, nakolik je Česalovo přesvědčení opravdu bezvýhradně akceptovatelné. Pavlovský dál Česalovi oponuje: „Vždyť otázku: ‘Proč pro dospělého diváka právě *Šípková Růženka*?’ - by bylo možno položit přímo Čajkovskému, který tento, ani žádný jiný balet pro děti rozhodně neskládal. I jeho Louskáček je spíš o dětech než pro děti. Konečně pohádka nebyla po staletí žádným „dětským žánrem“. Například *Pohádky tisíce a jedné noci* by měly být vzhledem k mnohým erotickým pasážím spíš dětem nepřístupné.“¹⁸⁴

Samozřejmě, že jakékoliv pantomimické představení je pro dětského diváka poněkud těžším soustem než činohra, to platí konečně stejně pro balet i pro operu. Přesto, je-li námětem takto notoricky známý pohádkový příběh (ať znesnadněný odlišným libretem), lze od dětského publika očekávat nejen pochopení, soustředění na příběh, ale dokonce i osobní zapojení do fantazií a představ. Vždyť právě často v prostorách, kam pohádky zpravidla nepatří (kuchyň, obývací, koupelna) se odehrávají ony dětské fantazijní příběhy a sny. A kdo jiný je pro dětského diváka hlavním a evidentním hrdinou, než postava (Růženka) bojující a střetávající se s čirou představou zla (čarodějnice), s kterým hlavním hrdinou (třeba i nevědomky) svádí boj a jejímuž zlu je neustále vystavována. Jsou to ony momenty, kdy právě děti zaujatě a zcela bezprostředně „překračují rampu“ a volají z hlediště, aby si hlavní hrdina dal pozor, aby to a to nedělal a podobně. Pak je jen předností divadla, když takto vybudované představení dokáže zaujmout i dospělého diváka. Vytvořit scénář, postavy, situace a prostředí, které bude pro obě tyto divácké generace lákavé a zajímavé. Je několik inscenací, které toto divácké souznění dokázalo vytvořit. Jedním z nich byla, dle mého soudu, DRAKovská *Šípková Růženka*. Draždáková v rozhovoru na toto téma odpovídá: „Šípková Růženka se hrála hlavně pro děti. A v cizině vůbec jenom pro děti. Samozřejmě, že tam přišlo pár dospělých, ale většinou to bylo pro děti. Jistě, v každém představení bylo něco, co zaujalo více dospělého diváka než dítě. Ale na druhé straně zase tam byly věci, které zaujaly víc děti než dospělé.“

Krofta byl geniální v tom, že dokázal používat prostředky a výrazy, které zajímaly dospělou veřejnost. Protože byly ojedinělé a nové. Já si vzpomínám na jednu

¹⁸⁴ Rozhovor s Petrem Pavlovským, v archivu autorky, Praha 2011.

okřídlenou větou, která často padala po představení od diváků: 'ježíšmarjá, kde oni berou ty nápady?'. Věta, která v podstatě padala po každém představení. A v tom to je, že bylo všechno najednou nové.¹⁸⁵ Celou polemiku o dospělém divákovi jenom podtrhují slova tehdejšího ředitele Jana Dvořáka v práci Věry Barochové: „Udělalí jsme v Hradci pokusy s předplatným pro dospělé diváky, hráli jsme jim v normálním předplatném hry, které hrajeme pro děti. Výsledky byly pozoruhodné. Mnozí najednou žasli, kam se moderní loutkové divadlo dostalo.“¹⁸⁶

Josef Krofta byl za inscenaci *Šípkové Růženky* oceněn individuální cenou na Skupově Plzni. Další ceny roku 1977 byly v Plzni uděleny J. Vyšehlíkovi za scénickou hudbu (neobvykle přenášenou ze záznamu) a P. Matáskovi za scénografii.

Barochová ve své diplomové práci uvádí, že inscenace *Šípkové Růženky* zanechala poměrně značné množství dokumentů, zejména písemných. „Všechny referáty a recenze však nebyly pochvalné. Námitky směřovaly především proti ideové náplni inscenace. Zmiňuje se o nich Jan Dvořák v hodnocení sezóny: 'Za zmínku /.../ stojí názory některých opravdu zasvěcených znalců naší práce, kteří zdůrazňují, že soubor takových kvalit a praktických schopností by neměl utrácet síly na tématech tak nezávazných. Dr. Jurkowski nebo ostravský J. Černý shodně označili Růženku za dílo dokonalé, ale ideově prázdné. Proti jejich vyhraněnému mínění stojí ovšem řada jiných recenzentů v postoji daleko příznivějším nebo dokonce v roli obhájců.' Dvořák uvádí jména Františka Černého a Petra Pavlovského.“¹⁸⁷

¹⁸⁵ Rozhovor s Janou Draždákovou, v archivu autorky, Hradec Králové 2011.

¹⁸⁶ Barochová, Věra: *Série pohostinských vystoupení královéhradeckého loutkového divadla DRAK v Praze v roce 1977*, diplomová práce, 1992, 94 stran, Dv P-3-17 - Dv92/291.

¹⁸⁷ Barochová, Věra: *Série pohostinských vystoupení královéhradeckého loutkového divadla DRAK v Praze v roce 1977*, diplomová práce, 1992, 94 stran, Dv P-3-17 - Dv92/291.

„ – *Růženko, spi!*

- *Až mi zazpíváš ukolébavku, ale nějakou hezkou!*

- *Znám jednu hezkou od pana Čajkovského.(...)*

– *Růženko... ?*

- *Sláva! Spi!*“¹⁸⁸

¹⁸⁸ Program „*Šípková Růženka*“, Hradec Králové, Východočeské divadlo DRAK, 1976.

8. 5. Zlatovláska – 1981

„- *Sem s ní! Na stůl! Já mám hlad!*

- *To není ryba...to je had!*

- *Když had, tak had...a nač ty řeči!*

- *Já tě chtěl, králi, varovat.*“¹⁸⁹

Inscenace, která prokázala, že DRAK dokázal vždy nalézat „nové ve starém“. V záznamu České televize moderátor Ondřej Šrámek toto představení uvádí slovy: „Je dialektickým sepětím nejnovějšího s nejstarším.“¹⁹⁰ V období, ve kterém DRAK přišel s nastudováním Kainarovy *Zlatovlásky*, snad nebylo českého profesionálního loutkového divadla, které by tuto hru napsanou pro loutky (původně pro brněnskou Radost) již někdy neinscenovalo. Oceňovaná byla inscenace z roku 1952 v pražském Ústředním loutkovém divadle¹⁹¹ v režii Jana Malíka. Od té doby byla Kainarova *Zlatovláska* inscenována nespočetněkrát i v jiných divadlech u nás i na Slovensku.

Josef Krofta se ovšem *Zlatovlásky*¹⁹² chopil zcela jinak. Ať už šlo o její obsah nebo formu sdělení. DRAK se v předchozích sezónách potýkal s jakousi tvůrčí kvalitativní nevyvážeností a tak byla tato inscenace svěžím vánkem a zároveň návratem DRAKovské poetiky na vrchol českých loutkových scén. Jejich *Zlatovláska* provokovala fantazii. Více než na slovo (text byl seškrtán na třetinu) dávala důraz na zvuk, světlo, pauzu a samotnou atmosféru inscenace.

Kainarovu *Zlatovlásku* lze bez nadsázky zařadit mezi klasické texty našeho loutkového divadla. I on samozřejmě prošel proměnami nejrůznějších interpretací. Olga Panovová se ve shrnutí k tehdejšímu ročníku Skupově Plzni zmiňuje o *Zlatovlásce* takto: „Kroftova dramaturgická úprava a režie *Zlatovlásky* je priam

¹⁸⁹ Záznam ČT: inscenace východočeského divadla DRAK: *Zlatovláska*, 1984.

¹⁹⁰ Pavlovský, Petr: *O životě a smrti*, Čs. loutkař roč. 32, 1982, č. 12, s. 270 - 272.

¹⁹¹ **Zlatovláska - Ústřední loutkové divadlo Praha, 25. 12. 1952**, Autor: Josef Kainar, výprava: Vojtěch Cinybulk, režie: Dr. Jan Malík.

¹⁹² **Režie a dramaturgická úprava:** Josef Krofta, **výprava:** Petr Matásek, **zvukový plán:** Jiří Vyšehlid, **obsazení:** Vladimír Marek, Ladislav Peřina, Jan Bílek, Jarmila Vlčková, Libuše Bogostová, Pavel Černík, Miroslava Kostřábová, Jiří Vyšehlid; premiéra 17.10. 1981; počet repríz: 80.

v opozícii k malíkovskému réžijnému naštudovaniu; a niet sa čomu čudovať, veď od jeho premiéry v ÚLD uplynulo už 30 rokov! Zmenil sa názor na podobu bábkového divadla a divadlo vôbec, na pokus aplikovať Stanislavského realismus v bábkovom divadle.¹⁹³ Hradeční se ve svém hledačském novátorství jaksí paradoxně¹⁹⁴ vrátili nazpět – ke kořenům. K pramenům naší i evropské kultury, k lidovým pohádkám, mýtu, archetypu a snad i k antické tragédii.

V Pavlovského recenzi *O životě a smrti* v Československém loutkáři se k inscenaci píše: „Sestup k jistotám lidství se zdaleka nezastavil u Kainara, jakožto loutkářského klasika, ba dokonce ani u autora předlohy Kainarem použité, klasika minulého století K. J. Erbena.“¹⁹⁵ Na první pohled se zdá, že Krofta Kainarův text radikálně zkrátil a proškrtal. Škrtná epizodní postavu pasáčka, babičky a v podstatě i rybáře (ty nahrazuje voicebandovým soubojem rybářů o chycenou rybu) i některá zvířátka (zvláště psíka) – ponechal jen ta, která jsou pro Jiříka nezbytná k získání Zlatovlásky (mouchy, holoubky, mravence, „sedmero“ krkavčat a mušku). Pavlovský doplňuje: „Aniž by hradeční přidali jediné slovo navíc, rozkryli syžet až na holý symbol archetypálního konfliktu: Personifikované zlo, jediné, totální, všemocné; proti němu personifikované dobro, zdánlivě bezmocné, ale se samozřejmostí vyššího imperativu mravního podporované celým ostatním světem, lidmi i antropomorfizovanou přírodou.“¹⁹⁶ *Zlatovláska* má všechny rysy lidové pohádky. Pohádky, která ve svém nitru podtrhuje propojenost člověka a přírodních sil. Nejenom v tomto smyslu je *Zlatovláska* syžetem mýtického charakteru. Obsahuje nejenom ono základní téma života a smrti a samozřejmě lásky, ale také téma mládí a stárí, nenávisti, závisti, sobectví, majetnictví, jakýsi motiv faustovský, touhy po poznání a utrpení.

Nejvíce se ovšem inscenátoři soustředili na téma života a smrti, těsně spjaté s tématem viny a nevin, práva a spravedlnosti. „Hra je postavena na konfliktu mezi absolutním vladařem a lidovým hrdinou. V tomto smyslu je popřením mýtu. Je parabolou a tuto její paraboličnost Krofta vyhmátl jako autor i jako režisér. Díky chladné, téměř intelektuální interpretaci s epickým odstupem od příběhu, zůstává její

¹⁹³ Panovová, Olga: *Na okraj 14. Skupovej Plzne*, Čs. Loutkař roč. 32, 1982, č. 8 – 9, s. 180.

¹⁹⁴ Pavlovský, Petr: *O životě a smrti*, Čs. loutkař roč. 32, 1982, č. 12, s. 270 - 272.

¹⁹⁵ Pavlovský, Petr: *O životě a smrti*, Čs. loutkař roč. 32, 1982, č. 12, s. 270 - 272.

¹⁹⁶ Pavlovský, Petr: *O životě a smrti*, Čs. loutkař roč. 32, 1982, č. 12, s. 270 - 272.

poselství současné. Lze tu vystopovat určitou analogii s antickou tragédií, avšak velice vzdálenou.¹⁹⁷ Jestliže zde Jurkowski mluví o vzdálené analogii s antickou tragédií, je třeba zmínit i názor jiného tehdejšího recenzenta – Petra Pavlovského: „Kroftův výklad maximálně přiblížil děj normám antické tragédie: kladného hrdinu potká za malé provinění (pochybení) neúměrně tvrdý, z lidského hlediska nespravedlivý, trest. Soucítící divák, který ví, že obecně vzato něco podobného může kdykoli potkat jeho nebo lidi jemu blízké, očisťuje se-skrze strach a lítost.“¹⁹⁸ Jde o boj na život a na smrt dvou stejně starých mladíků. Mezi nimi se musí nevyhnutelně rozhodnout o další existenci, protože život jednoho z nich vylučuje život druhého. Oba si jsou navzájem jakýmisi představiteli naprosto kontrastních charakterových vlastností. Klíma oba hlavní hrdiny popisuje takto: „Jako v každém mýtu dohromady tvoří jednu lidskou bytost. Spor a dramatický zápas příběhu je tu v tom, která ta poloha člověka bude mít navrch.“¹⁹⁹ Pavlovský pokračuje: „Klasicky rozvíjený příběh i se svým hrdinou přišel do divadla z mýtu přes pohádku v podstatě nezměněn. Je tu tedy nejenom jednoduchý, silný příběh, ale navíc příběh se syžetem absolutní většiny diváků předem notoricky známý, tak jak bylo v minulosti u mytologických příběhů běžné.“²⁰⁰ Předpokládaná známost syžetu u většiny diváků je pro inscenátory do jisté míry i velice funkční záležitost. Umožňuje totiž inscenátorům jistý odklon od sdělení racionálních, ke sdělení emocionálním. Jak Pavlovský píše je tedy ve výsledku možné „jít v užší, procítěné sondě mnohem hlouběji. Za jedním jediným tématem z nitra, za tématem, se kterým se tvůrci ztotožnili, a které chtějí sdělit divákům s maximální naléhavostí. Přes právě napsané si myslím, že i člověk, neznalý *Zlatovlásky*, příběh z představení přečte.(...) Do rozporu s tímto modelem se dostává pochmurné, až tragické ladění inscenace. Pohádka jím nepřestává být pohádkou (především je zachován happy end), ale zároveň je tak ozvláštněna: vzniká tu neobvyklý prostor pro katartické vyznění v užším slova smyslu.“²⁰¹

¹⁹⁷ Jurkowski, Henryk: *DRAK a evropská avantgarda*, in sb: *30 let divadla DRAK 1958-1988*, Hradec Králové, Východočeské divadlo DRAK, 1988, s. 15.

¹⁹⁸ Pavlovský, Petr: *O životě a smrti*, Čs. loutkař roč. 32, 1982, č. 12, s. 270 - 272.

¹⁹⁹ Klíma, Miloslav, Makonj, Karel a kol.: *Josef Krofta – Inscenační dílo*, Praha, nakladatelství Pražská scéna, 2003, s. 115.

²⁰⁰ Pavlovský, Petr: *O životě a smrti*, Čs. loutkař roč. 32, 1982, č. 12, s. 270 - 272.

²⁰¹ Pavlovský, Petr: *O životě a smrti*, Čs. loutkař roč. 32, 1982, č. 12, s. 270 - 272.

Scéna, jejímž autorem byl opět Petr Matásek, byla soustředěna na střed jeviště do jakéhosi kvádru. Jak píše Pavlovský, jednalo se o „kostry tři stále se zmenšujících kvádrů, vložené do sebe. Nejmenší má pak podlahu a pohyblivé stěny s otevíratelnými okénky. To je hlavní prostor pro hru marionet.“²⁰² Dominantou této dřevěné konstrukce byla masivní dvoukřídlá nahrubo oplechovaná dřevěná vrata - symbol smrti i života. Ta byla protáčivá po celé jejich ose, takže jejich otočením se snadno vyvolala změna prostředí. Vnější strany obou křídel byly vyřezávané a využívaly se ve scénách, kdy Jiřík bloudí po světě a v království Zlatovlásky. Naopak scény se Zlým králem byly hrány pouze z oplechované strany. Po stranách i vnitřku krychle se pohybovali herci – pozorovatelé a komentátoři událostí, sbor, přesněji chór. Pavlovský doplňuje popis scény takto: „Veliká pohyblivost scénické konstrukce – pro Matáskovu tvorbu navýsost charakteristická – umožňuje účinné začlenění scény i do rytmotvorných procesů představení.“²⁰³

Loutky byly, podobně jako u *Enšpígla*, velice prosté. Jednalo se o velké marionety, plasticky strohé, hrubozrné, nebarevné (jen Zlatovláška měla lehounce třpytivé vlasy), syrově dřevěné s minimálním kostýmováním. Jejich minimalistické kostýmy byly z hrubé nebarevné látky. Pouze Zlatovláška měla do růžova batikovaný lem šatů. Postava Zlého krále měla vyřezaný obličej do jakési pokřivenosti. Každá polovina jeho tváře byla jiná a tak znázorňovala jeho psychickou „křivost a vyšinutost“. Marionety byly neskrývavě vedeny dráty a jejich konstrukce byla do jisté míry antiiluzivně odhalena. Zajímavé byly i loutky ryb a krkavčat. Ryby byly veliké dřevěné vyřezávané totemové loutky a sedmero krkavčat zas pouhé hlavy (dřevěné lebky) s velikými klapavými zobáky. Mouchy či mušky byly znázorňovány pomocí malého poletujícího světélka na drátě.

V souvislosti se scénou nelze opomenout ani velice stylizované svícení, které bylo nejen přesné, ale i rytmicky spjaté s celou inscenací. Používání světla bylo velice střídité. Zejména prostor, kde se odehrávaly scény se Zlým králem, působily posmutněle a nehostinně. Naopak království, kde žila Zlatovláška, bylo světlé a „prosluněné“. Inscenace využívala často i ohňových efektů a živý oheň přímo na

²⁰² Pavlovský, Petr: *O životě a smrti*, Čs. loutkař roč. 32, 1982, č. 12, s. 270 - 272.

²⁰³ Pavlovský, Petr: *O životě a smrti*, Čs. loutkař roč. 32, 1982, č. 12, s. 270 - 272.

jevišti, což působilo velice emocionálně. Pavlovský dále ve své recenzi popisuje inscenaci a její pochmurnou atmosféru. „V závěrečné scéně je evokována atmosféra kolumbária, „vrata“, oddělují živé od „říše smrti“, mají charakter až krematorní.“²⁰⁴ Na ona plechová vrata byly totiž umístěny svíčky, které samy o sobě působily velmi ponuře až záhrobně. Za vraty pak nebylo nic než tma.

Herci pracovali s loutkami velice citlivě. K tomu využívali i černodivadelních technik (držení a vylévání poháru z ruky Zlého krále). Předváděli příběh *Zlatovlásky* a sami ho jako chór pozorovali a komentovali. Jurkowski herce popisuje takto: „Jsou to herci, kteří jsou společníky loutek, animují je, ale především vyjadřují svůj osobní názor na vývoj událostí. Jsou svědky dějin. Zároveň jsou skupinovým hercem, který dodává na věrohodnosti osudům hrdinů.“²⁰⁵ Herecký projev loutkoherců působil nesmírně empaticky a niterně. Nejpozoruhodnějším výkonem byl Zlý král Vladimíra Marka, který v závěru dokázal věrohodně ztvárnit zoufalého, sobeckého a mocí opilého krále, který se pod tíhou své zahořklé a zkažené duše zhroutil a stal se takřka šíleným. Sám Vladimír Marek vzpomíná na obsazení této role takto: „Krofta si se mnou tenkrát trochu nevěděl rady, protože prince, ačkoliv jsem na ně vypadal, jsem nedělal rád. Ani to nikdy příliš nefungovalo. Já jsem byl odjakživa vlastně charakterní herec. Když se začala zkoušet Kainarova *Zlatovlásky*, došlo k tomu nejzásadnějšímu, na co vzpomínám s velikým dojetím. Honza Pilař v té době dosáhl padesátky a věřil a těšil se, že bude hrát roli Zlého krále (to byl takový ten loutkářský sen něco jako „Richard III.“) a vyšlo obsazení a Krofta do role zlého krále obsadil mně. Já vím, jak Pilařovi muselo být, byl z toho zkrátka hrozně smutný a zklamaný. Po premiéře ale Honza přišel, zulíbal mě a řekl „Pepa udělal dobře, takhle bych to já nezahrál“. Ještě teď se mi derou slzy. On byl můj veliký vzor a učitel.“²⁰⁶ Ke své herecké práci na této postavě hovoří Marek takto: „Já jsem ve *Zlatovlásce* vlastně vědomě použil psychologické herectví. Nešel jsem po šabloně. Hodně mě k tomu inspiroval samozřejmě Josef Krofta, který si přál, aby Jiřík a král byli dva kluci stejně staří, kteří si spolu hráli, blbli, chodili spolu za holkama, ale najednou jeden z nich získal moc.

²⁰⁴ Pavlovský, Petr: *O životě a smrti*, Čs. loutkař roč. 32, 1982, č. 12, s. 270 - 272.

²⁰⁵ Jurkowski, Henryk: *DRAK a evropská avantgarda*, in sb: *30 let divadla DRAK 1958-1988*, Hradec Králové, Východočeské divadlo DRAK, 1988, s. 15.

²⁰⁶ Rozhovor s Vladimírem Markem, v archivu autorky, Praha 2011.

Jiřík byl vždycky ten úspěšnější, spíš tomu druhému sloužil k tomu, aby se k němu ten druhý vždycky přichomýtl a taky nějakou holku dostal. A najednou přišla ta chvíle, kdy ten jeden získal tu obrovskou moc a mohl si dovolit diktovat on a mohl mít, co chce, třeba i *Zlatovlásku*. To byla vlastně velice tvrdá pohádka o sebestředném sobectví, strachu a moci.²⁰⁷

Chór se na scéně vyjadřoval a promlouval pomocí písní a recitací ve stylu voicebandu. Pod touto hudební strukturou ve stylu jazzových improvizací i za výběrem a nastudováním písní byl podepsán Jiří Vyšehrad. Písně byly čerpány jak ze samotného Kainarova textu, tak z lidových písní a poezie. Hudební složku inscenace popisuje ve své recenzi i Olga Panovová. „Inšpirácia voicebandom je nielen skvelým nápadom, jako nadvázat na českú divadelnú avantgardu pri inscenovaní ľudovej poézie, ale aj samostatným rozvinutím zvolenej metódy. Chór, ktorý spočiatku iba zborovo recituje, prechádza postupne do skandovania, ktoré sa spolu s napätím v deji rytmicky stupňuje do akýchsi jazzových improvizácií a v závere ústí do vyslobodzujúceho motívu – víťaznej oslavy slnka a jasu. Tento „hudobný“ sprievod je neobyčajne silnou, presne začlenenou a premyslenou zložkou inscenácie.“²⁰⁸

Jurkowski popisuje Kroftovu režijní práci: „Krofta příběh omezuje na ty nejzákladnější složky, rozehrává ho chladně jako šachovou partii, tlumí emoce hrdinů, aby s tím větší intenzitou odhalil sílu a neobvyklost událostí v reakcích herců. Je to nový krok ve způsobu chápání divadla a jeho vztahu k publiku, stále však v blízkosti koncepce epického divadla...“²⁰⁹

Jan Dražďáková na tuto inscenaci vzpomíná takto: „*Zlatovlásku* jsme hráli strašně málo. Jednak to byl voiceband, což je samo o sobě pro hodně malé publikum těžké pochopit a přijmout. K tomu ten nádherný, překrásný text od Kainara. Myslím, že to bylo takové nadčasové představení, že kdybychom ho hráli za pět, za šest let, tak by to možná fungovalo jinak. Ale v té době náš divák nebyl natolik vychovaný, aby

²⁰⁷ Rozhovor s Vladimírem Markem, v archivu autorky, Praha 2011.

²⁰⁸ Panovová, Olga: *Na okraj 14. Skupové Plzně*, Čs. loutkař roč. 32, 1982, č. 8 – 9, s. 180.

²⁰⁹ Jurkowski, Henryk: *DRAK a evropská avantgarda*, in sb.: *30 let divadla DRAK 1958-1988*, Hradec Králové, Východočeské divadlo DRAK, 1988, s. 16.

tohle dokázal. Protože každé to divadlo si vychovává svého diváka. Zvlášť děti jdou v první, v druhé, třetí třídě a pokračuje to dál, takže už to divadlo znají. Znájí jeho styl, už jsou na to připravené. A najednou *Zlatovláska*, což byl mimo jiné ve své podstatě horor a k tomu voiceband, který tomu dal takovou pochmurnost, temnost, takže nakonec se možná děti bály. A paním učitelkám se to nelíbilo. Děti se nemá smysl ptát. Ale učitelky si za ně vždycky udělali názor. Tím pádem se to pro školy příliš nehrálo. *Zlatovláska* více fungovala pro dospělé publikum i na různých festivalech.²¹⁰

„Taková píseň, můj ty bože,

že i to slunko vstává z lože.“

(Voiceband Zlatovlásky.)

²¹⁰ Rozhovor s Janou Draždákovou, v archivu autorky, Hradec Králové 2011.

9. Závěr

„Život loutky je zcela odkázaný na život těch, kteří jsou s ní na scéně i těch v hledišti“ (Josef Krofta)

Cílem mé práce bylo přiblížit deset let Východočeského loutkového divadla DRAK v období od roku 1973 do roku 1982 a zároveň pozorovat, jak se během jeho desetileté cesty dokázalo emancipovat české loutkové divadlo. V případě divadla DRAK se emancipovalo natolik, že se zařadilo mezi standardní druhy divadla a stalo se svým způsobem pro světové loutkové divadlo vzorem. Počátky této DRAKovské emancipace jsem se pokusila zpřístupnit na základě analýzy inscenací Josefa Krofta i na dobových kontextech a konečně také na počátcích DRAKovských cest do zahraničí. To vše za pomoci dobových materiálů, pramenů i orálního svědectví pamětníků.

Jedinečnost tohoto divadla spočívá především v tom, že DRAK dokáže využívat při své tvorbě tradičních metod loutkového divadla a čerpat z historických kořenů, současně ale neustále experimentuje a vyvíjí snahu přijít s něčím novým. DRAK zaujal způsobem, jakým své inscenace vytvářel. Rozvinul na jevišti počínající éru „živáčků“ a posunul ji daleko za hranici viditelného herce na jevišti. Ve svých inscenacích kombinoval loutku s hercem tak, že si loutková i herecká postava dokázaly být přirozenými partnery a vytvářely velice emocionálně silný vztah, který posléze společně dokázaly přenést na diváky. Zároveň, pokud to scénická podoba dramatické situace vyžadovala, si kdykoliv tyto partneři mohli vyměnit role.

Stejně tak toto divadlo fascinovalo inscenačním přístupem, který věkově nezvýhodňoval žádné diváky, ale stal se naprosto univerzálním. I když se občas v repertoáru Naivního divadla Liberec nebo plzeňské Alfý, v některých loutkářských režiiích K. Makonje, K. Brožka nebo J. Kačera objevily náznaky divadla vymykajícího se generační divácké kategorizaci, není náhoda, že souvislou linii směřující k bezgeneračnímu divadlu můžeme sledovat právě v DRAKu v režiiích Josefa Krofta. Je jisté, že některé inscenace inklinovaly více k dětské duši (*Jak se Petruška ženil*, *Popelka*) a jiné zas spíše k dospělé (*Enšpígl*). Obě tyto sotva odlišitelné linie se pak spojily v *Šípkové Růžence* a Kainarově *Zlatovlásce* (pro mnohé vrcholným

DRAKovským dílem počátku 80. let a dost možná tohoto divadla vůbec) v jedinečnou kolektivní atmosféru divadelního zážitku společného pro děti i dospělé.

Je fascinující, že toto divadlo dosáhlo svého vrcholu v době, kdy ostatní divadla tohoto typu pouze postávala na okraji tvůrčího dění nebo setrvala u tradičního marionetového či maňáskového divadla. Tento útlum byl zásluhou jakéhosi strachu z experimentování s loutkou. Dalším důvodem jejich stagnování nutno hledat i v době „normalizace“ a jejich kontextech. Přitom to bylo právě loutkové divadlo, na které bylo upřeno nejméně ideologické pozornosti a tak jako jedna z mála uměleckých aktivit mohlo kvalitativně stoupat a formou metafor vyjadřovat svůj názor. Aniž by ovšem narušilo to, co si vytкло za cíl a tím bylo a je – hraní pro dětského diváka. To vše se v neuvěřitelně krátkém čase podařilo právě divadlu DRAK. A tím vším dokáže inspirovat dodnes.

Divadelní koncepce DRAKu a zvláště pak Kroftovo inscenační pojetí vycházelo z principů divadelních forem první poloviny století. DRAK se zajímal zejména o koncepci zdivadelněného, často antiiluzivního, metaforického a poetického divadla. Za pomoci režiséra Josefa Krofty, který dokázal originálním způsobem formovat všechny prvky představení v jedno, dokázalo toto divadlo novátorským způsobem nahlížet na inscenování loutkového divadla a využívat k tomu všech možností divadelního jazyka i veškerých divadelních stylů a prvků.

Kroftovy DRAKovské inscenace stíraly dosavadní hranice mezi divadelními druhy, mezi divadlem loutkovým a neloutkovým, resp. tělesným a předmětným²¹¹. Dokázal také přenést loutkové divadlo z uzavřené kukátkové scény a rozehrát ho i v otevřeném prostoru. DRAKovská síla spočívala také v nevídané tvůrčí kolektivnosti. Je jisté, že za veškerými DRAKovskými úspěchy stojí tým lidí, který mezi sebou dokázal zkoncentrovat ty nejlepší, kteří se pro loutkové divadlo kdy narodili. Vždyť jména Josef Krofta, Jiří Vyšohlíd, Pavel Kalfus, František Vitek, Petr Matásek, Ctibor Turba, Matěj Kopecký, Jan Dvořák, Vladimír Marek, Jan Pilař, Ladislav Peřina; Věra Říčařová, L. Bogostová, J. Vlčková, M. Kostřábová a další a další, už dnes patří mezi

²¹¹ Loutkovému divadlu „jsou otevřeny všechny druhy a žánry divadla (tanec, balet pantomima, muzikál, opera atd.). Každá mluvená loutková inscenace je vlastně loutkovou činohrou.“ (P. Pavlovský v hesle Loutkové divadlo, in Pavlovský, P. a kol.: Základní pojmy divadla, Praha 2004, s. 165.).

legendy svých oborů. Ti všichni svým uměním totiž postupně vytvářeli poetiku divadla DRAK a tak není divu, že DRAK byl a stále je v loutkovém divadle u nás i ve světě na vrcholu.

10. Literatura a prameny

- Anonym [?, ?]: *Petruška na jevišti DRAKu*, Pochodeň 1976, roč. 65, s. 5.
- Augusta, O.: *Komedie za tři facky, krotčeji „Pohádka z kufru“*, Čs. loutkář roč. 15, 1965, s. 51.
- Barochová, Věra: *Série pohostinských vystoupení královéhradeckého loutkového divadla DRAK v Praze v roce 1977*, diplomová práce, 1992, 94 stran, Dv P-3-17 - Dv92/291.
- Cikánek, Milan: *DRAK*, Scéna 2, 1977, č. 7-8, s. 11.
- Císař, Jan: *Skupova Plzeň 73*, Čs. loutkář roč. 23, 1973, č. 6.
- Čajkovskij, P. I. a kolektiv divadla DRAK: *Šípková Růženka*, Východočeské divadlo DRAK 1976, Hradec Králové, s. 1.
- Černý, F.: *Druhý dopis z Prahy*, Pochodeň 16.4. 1977.
- Černý, František: *Divadlo v bariérách normalizace (1968 – 1989)*, Praha, Divadelní ústav, 2008, s. 103 – 110.
- Česal Miroslav: *Patnáct let vývoje českého profesionálního loutkového divadla*, České Budějovice, Interní materiály Svazu českých dramatických umělců, 1985.
- Česal, Miroslav: *Být na špičce není vůbec jednoduché*, in sb: *DRAK - U příležitosti 25. výročí založení divadla*, Hradec Králové, Východočeské divadlo DRAK, 1983, s. 4.
- Česal, Miroslav: *Kapitoly z historie českého loutkového divadla I.*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství Praha – AMU v Praze, 1984, s. 44 – 46.
- Česal, Miroslav: *Šípková Růženka nesentimentálně...*, Čs. loutkář roč. 26, 1977, s. 78-79.
- Dubská, Alice: *DRAK*, in: Šormová, Eva (ed.): *Česká divadla – Encyklopedie divadelních souborů*, Praha, Divadelní ústav, 2000, s. 159.
- Dvořák, J.: *Hodnocení uplynulé sezóny*, složka r. 1976, archiv divadla DRAK.
- Dvořák, J.: *Jak se dělá DRAK*, strojopis, 1978, archiv divadla DRAK.
- Dvořák, J.: *Metodický list*, složka 1974, archiv divadla DRAK.
- Dvořák, J.: *Metodický list*, složka r. 1976, archiv divadla DRAK.

- Jurkowski, Henryk: *DRAK a evropská avantgarda*, in sb.: *30 let divadla DRAK 1958-1988*, Hradec Králové, Východočeské divadlo DRAK, 1988.
- Jurkowski, Henryk: *Magie loutky*, Praha, nakladatelství studia Ypsilon, 1997.
- Klíma, Miloslav, Makonj, Karel a kol.: *Josef Krofta – Inscenační dílo*, Praha, nakladatelství Pražská scéna, 2003.
- Kolár, E.: *Interní hodnocení, složka Jak se Petruška ženil*, 1976, archiv divadla DRAK.
- Krofta, Josef: *Impulsy*, in: Klíma, Miloslav, Makonj, Karel a kol.: *Josef Krofta – Inscenační dílo*, Praha, nakladatelství Pražská scéna, 2003, s. 14.
- Krofta, Josef: *Loutkářství, součást vývoje moderního divadla*, Praha, acta academica 93 – bulletin pro teoretickou a vědeckou činnost AMU, 1996, s. 72 – 77.
- Langášek, M.: *Autorský comeback*, Čs. loutkář roč. 24, 1974, s. 79.
- Langášek, M.: *Vysoká laťka*, Čs. loutkář roč. 25, 1975, č. 5, s. 106 - 107.
- Makonj, Karel: *Od loutky k objektu*, Praha, Pražská scéna, 2007, s. 59 – 70.
- Mareček, P., Draždáková, J., Krofta, J.: *DRAKoviny* roč. 3, 2008, č. 10, s. 1- 6.
- Marešová, Sylva: *Česká loutkářská scénografie 70. a 80. léta*, Praha, Divadelní ústav, 1987.
- Panovová, Olga: *Na okraj 14.Skupovej Plzne*, Čs. loutkář roč. 32, 1982, č. 8 – 9, s. 180.
- Pavlovský, Petr: *O životě a smrti*, Čs. loutkář roč. 32, 1982, č. 12, s. 270 - 272.
- Pavlovský, Petr: *Umění pro všechny*, Tvorba, Praha, 1978, č. 27.
- Pavlovský, Petr: *Univerzální či diferencované inscenace?*, Čs. loutkař roč. 27, 1977, č. 10, s. 250.
- Pavlovský, P. a kol.: *Základní pojmy divadla*, Praha, nakladatelství Libri a Národní divadlo, 2004.
- Tichý, Zdeněk A.: *Přítulnost šilenců*, rozhovor s Josefem Kroftou, *MF Dnes*, *Reflex* roč. 40, 2000, č. 10, s. 22 – 24.
- Tůmová, Marie: Program „*Jak se Petruška ženil*“, 1973, Východočeské divadlo DRAK, Hradec Králové.

- Vladislav, Jan a kolektiv divadla DRAK: *Popelka*, 1974, Východočeské divadlo DRAK, Hradec Králové, s. 1.
- [Š, K] : *Do světa pohádky*, Pochodeň 11. února 1976.
- Archiv Východočeského divadla DRAK (Labyrint)

Programy

- Program „*Enšpígl*“, 1974, Východočeské divadlo DRAK, Hradec Králové.
- Program „*Jak se Petruška ženil*“, 1973, Východočeské divadlo DRAK, Hradec Králové.
- Program „*O Popelce*“, 1982, Východočeské divadlo DRAK, Hradec Králové.
- Program „*Popelka*“, 1975, Východočeské divadlo DRAK, Hradec Králové.
- Program „*Šípková Růženka*“, 1976, Východočeské divadlo DRAK, Hradec Králové.
- Program „*Zlatovláska*“, 1981, Východočeské divadlo DRAK, Hradec Králové.

Videozáznamy

- Záznam Československé televize: inscenace Východočeského divadla DRAK: *Zlatovláska*, 1984.
- Krátký film Praha: scénář, kamera, režie: Jan Špáta , *Profil hradeckého divadla DRAK*, 1976.

Rozhovory

- Rozhovor s Janou Dražďákovou, v archivu autorky, Hradec Králové 2011.
- Rozhovor s Vladimírem Markem, v archivu autorky, Praha 2011.

11. Fotografická příloha

DRAK



◀ Obr.č.1 - Východočeské loutkové divadlo – původní budova

Obr.č.2 - Východočeské loutkové divadlo DRAK



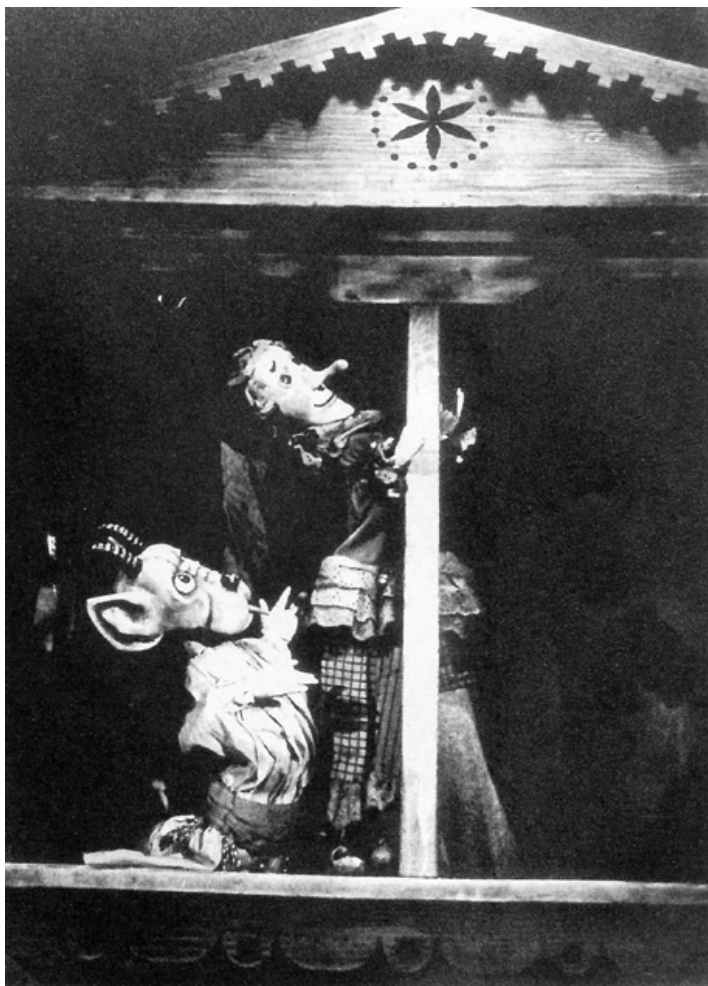
▼ Obr.č. 3 a 4 - Dnešní podoba Východočeského divadla DRAK



Jak se Petruška ženíl (1973)



▲ Obr.č. 5 – Jiří Vyšehradský, Jana Ptáčková, Zdeněk Říha

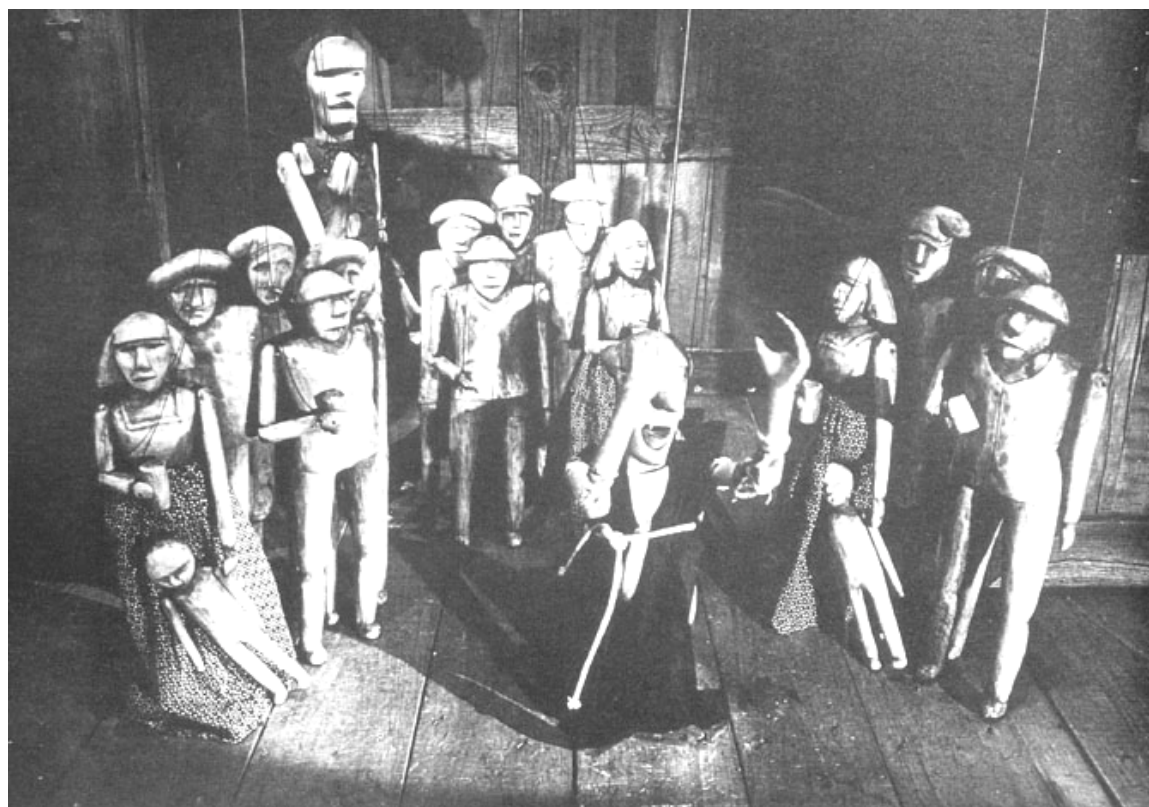


◀ Obr.č. 6 – Petruška a Belzebblb

Enšpígl (1974)



▲ Obr.č. 7 – Matěj Kopecký, Věra Říčařová



◀ Obr.č. 8

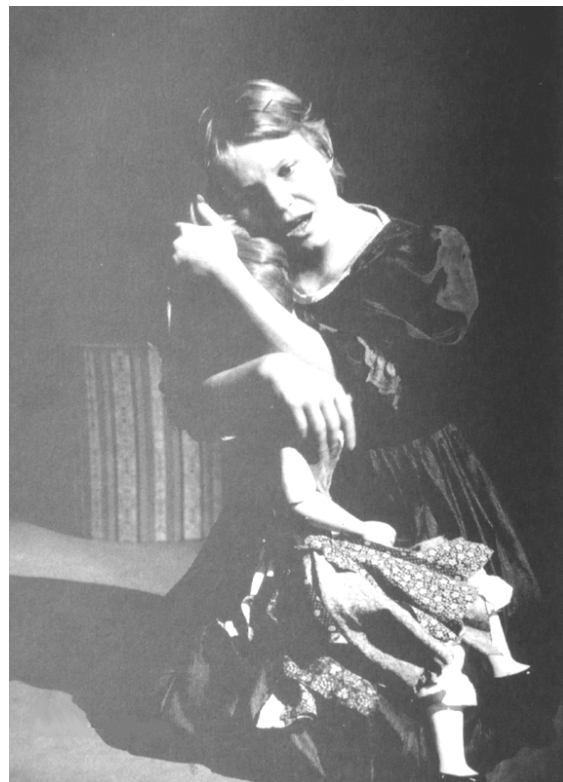
Popelka (1975)



Obr.č.10►

Popelka - Libuše Bogostová

◄ Obr.č. 9



▼ Obr.č. 11 -Princ Vladimír Marek



▼ Obr.č. 12 – Věra Říčařová



Šípková Růženka (1976)



▲ Obr.č. 13 – pohled na scénu

Obr.č. 14 ►

Princ a Šípková Růženka





Obr.č. 15 ▲

Zlatovláška (1981)



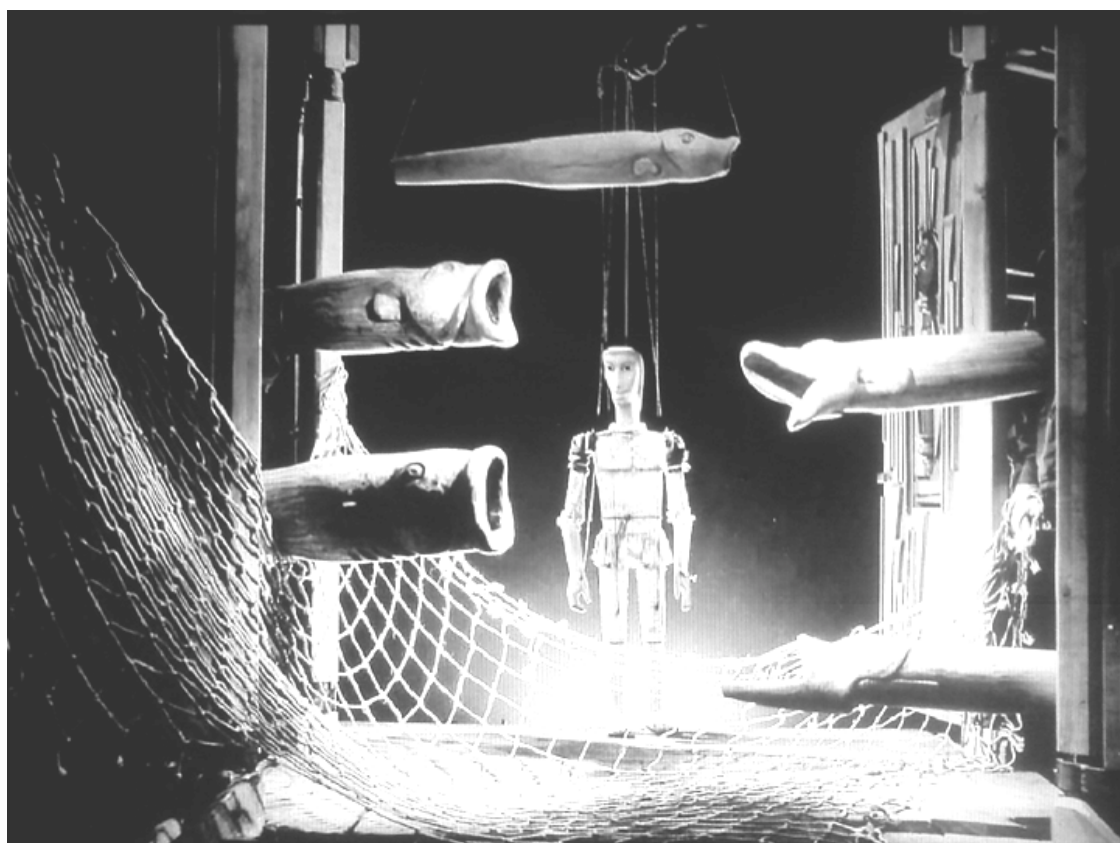
◀Obr.č. 16

Zlý král, Jiřík a holoubci

Obr.č. 17



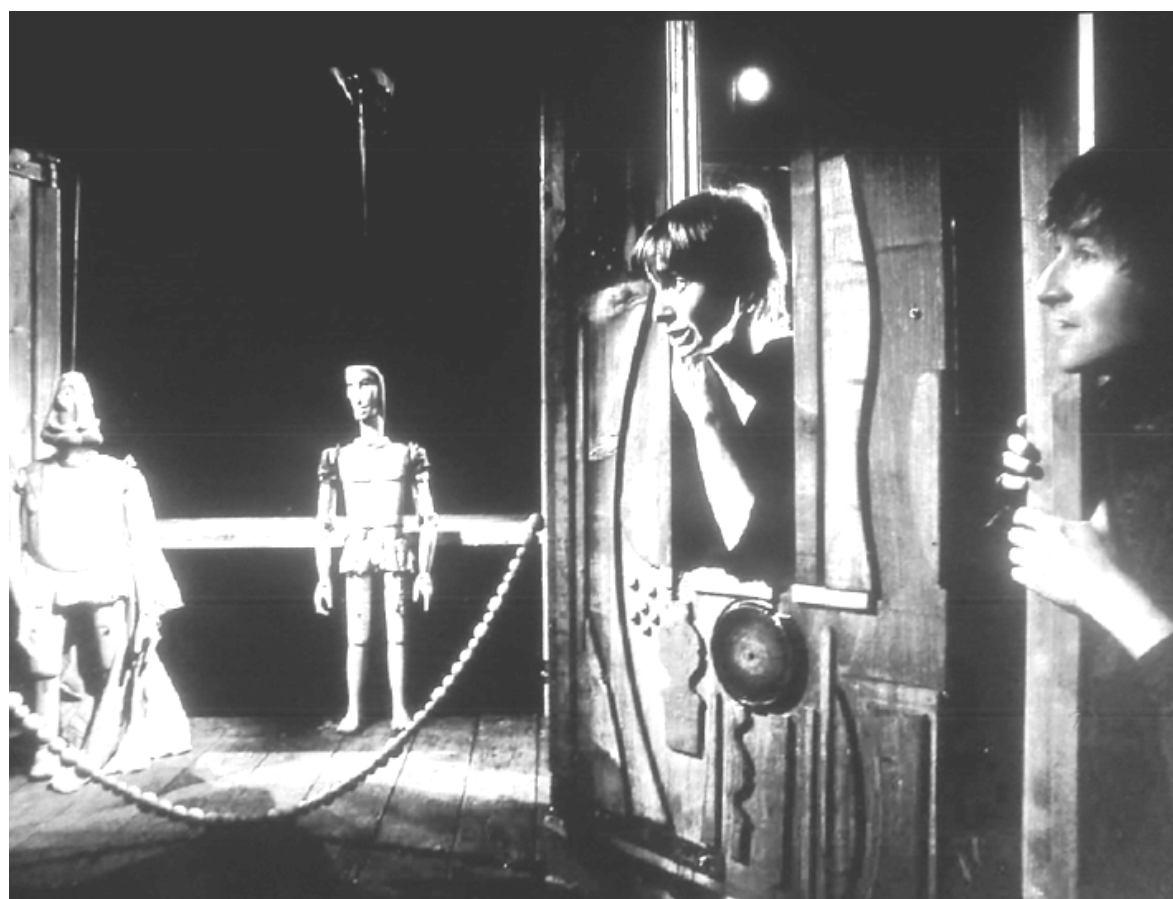
Jiřík a ryby





◀ Obr.č. 18 – Libuše Bogostová

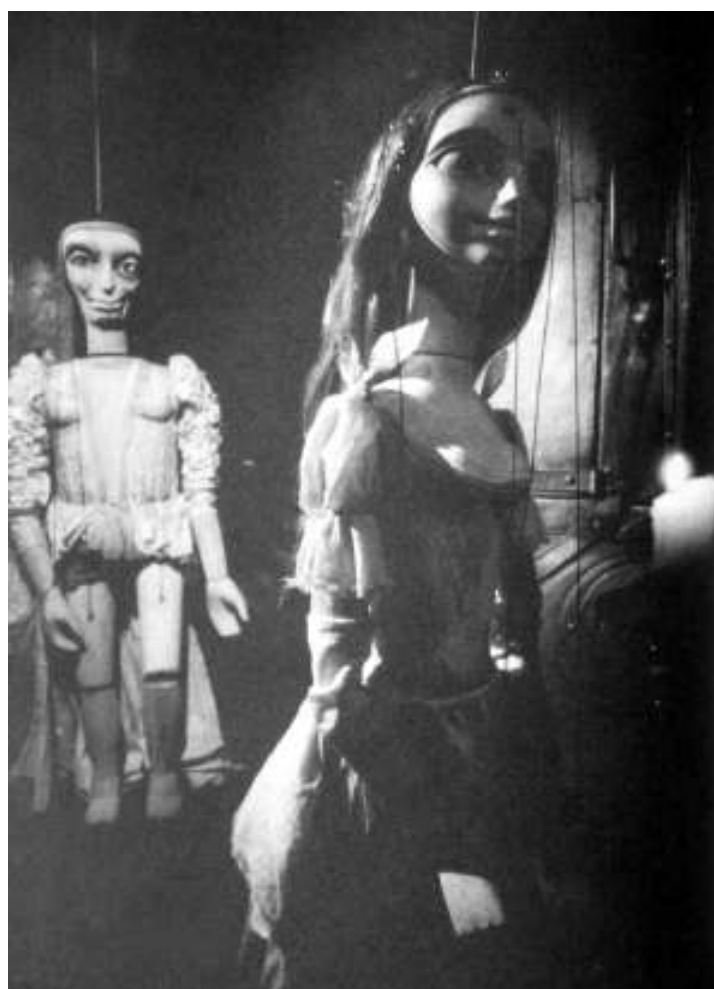
Jiřík a krkavčata



◀ Obr.č.
19 -
Jarmila
Vlčková,
Jiří
Vyšohlíd



◀ Obr.č.
20 –
Libuše
Bogostová,
Jan Bílek,
Vladimír
Marek,
Jarmila
Vlčková,
Jiří
Vyšohlíd,
Mirka
Kostráblová



◀ Obr.č. 21 – Zlý král, Zlatovláska

O Popelce (1982)

▼ Obr.č. 22 – Vladimír Marek, Libuše Bogostová

